792.4 85.317.41
С-77 С-77

ПЕТЕРБУРГСКАЯ ОПЕРА И ЕЕ МАСТЕРА

репро+

КОНТРОЛЬНЫЙ ЛИСТОК
СРОКОВ ВОЗВРАТА

КНИГА ДОЛЖНА БЫТЬ
ВОЗВРАЩЕНА НЕ ПОЗЖЕ
УКАЗАННОГО ЗДЕСЬ СРОКА

Колич. пред. выдач _____

2009,

Воскр. тип. 100.000 З. 290—73

148

Э. СТАРК (ЗИГФРИД)

ПЕТЕРБУРГСКАЯ ОПЕРА И ЕЕ МАСТЕРА

1890—1910

Л. Богданов
20 февр.
44 г.

Государственное издательство
«ИСКУССТВО»
Ленинград • 1940 • Москва

85.335.413(2-2СПб)
С-77
792.4
С77

ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ВСЕРОССИЙСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА

110
М592751
ВЛАДИМИРСКАЯ
ОБЛАСТНАЯ БИБЛИОТЕКА

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА

Предлагаемая вниманию читателей книга имеет своей целью дать характеристику того, что представлял собою на известном отрезке времени — приблизительно от середины 90-х годов прошлого столетия до 10-х годов нынешнего — б. Мариинский театр, ныне Государственный Академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова.

Приступая к осуществлению этой задачи, автор руководствовался одним, чрезвычайно, с его точки зрения, важным обстоятельством: бедностью литературы о русском оперном театре в противоположность литературе о драматическом театре, бедностью такой литературы, которая освещала бы деятельность выдающихся артистов оперной сцены. В то время, как о Мочалове, Каратыгине, Щепкине, Мартынове, Самойлове, Садовском, Савиной, Ермоловой, Комиссаржевской и других знаменитых деятелях драматической сцены написано множество статей и отдельных монографий, — об артистах оперных нельзя было почти ничего, кроме самых общих, мало говорящих воображению читателя фраз, вроде, например: «Г-н Стравинский по обыкновению был очень хорош. . .»

Происходило это по следующей причине.

О театре драматическом всегда писали люди не столько вообще литературные, не непременно специалисты по истории и теории литературы, не профессора и преподаватели именно этого предмета, но люди прежде всего театральные, подходившие к вопросу с театральной точки зрения. Эта точка зрения предполагает прежде всего искусство сцены, а, стало быть, искусство актера. Поэтому в статье наряду с оценкой литературного и сценического достоинства пьесы обязательно являлась и оценка актерской игры. Появлялись и статьи, трактовавшие только о каком-нибудь одном драматическом актере, о том, как он исполняет ту или иную роль. Прототипом статей подобного рода явилась зна-

менитая статья Белинского о Мочалове, при чтении которой, как живой, встает перед глазами, спустя почти сто лет, образ Мочалова — Гамлета.

О театре же оперном писали всегда специалисты музыканты, до крупных композиторов включительно, и они все свое внимание сосредоточивали главным образом на партитуре, на достоинствах и недостатках исполняемого произведения и лишь в самом конце, когда у них уже не оставалось места, добавляли несколько слов об игре артистов. Отдельных статей, посвященных какому-нибудь оперному артисту с целью разъяснить и увековечить его творчество, встречается чрезвычайно мало, да и то в них всегда говорится прежде всего о пении, а потом уже об игре; последняя понимается, как нечто вовсе отдельное от пения, а не связанная с ним неразрывно. Что становление художественного образа в опере — дело столь же важное, как и на драматической сцене, этот вопрос мало кого интересовал. Качество голоса, уменье им владеть, музыкальность исполнения доминировали над всем остальным.

До актера музыкального театра, до поющего актера, как до какой-то театрально-музыкальной аксиомы, додумались только в наши дни. В те же годы, к которым относятся мои воспоминания, подобной аксиомы не существовало вовсе. Путь актера музыкального театра еще только намечался. И брели по этому пути лишь отдельные талантливые одиночки.

Задача, поставленная автором настоящей книги, заключается в том, чтобы по мере возможности, т. е. соразмерно силе отложившегося в памяти впечатления, воссоздать облики тех певцов, которые шли по пути художественного реализма на оперной сцене, сопоставляя с ними и таких артистов, которым этот путь был совершенно чужд; тех певцов, которые понимали, что опера не есть только, по выражению А. Н. Серова, «костюмированный концерт»; тех певцов, что, однажды осознав подобную истину, не могли уже удовлетворяться только прямым своим ремеслом — извлекать из горла более или менее приятные звуки, и присоединили к своему певческому искусству искусство актерское, добиваясь самой полной между ними гармонии. Удалось ли это автору, — пусть судит читатель.

Но автор почтет себя совершенно счастливым, если окажется, что настоящий скромный труд в какой-то степени восполняет пробел в нашей литературе об оперном сценическом искусстве.

ГЛАВА I

РЕПЕРТУАР

К началу 90-х годов XIX века Мариинский театр представлял собой вполне сложившийся художественный организм, вступивший в пору своего расцвета. Все его отдельные части работали четко и бесперебойно, стремясь дружными усилиями к созданию законченного во всех частях музыкального спектакля. Конечно, это было на уровне тех требований, которые тогда к такому спектаклю предъявлялись. Всякая эпоха имеет свои требования к искусству. Они, эти требования, могут оставаться на протяжении довольно долгого времени неизменными. Вкусы приобретают устойчивость. В частности, в русской опере постоянство вкусов в значительной степени поддерживалось итальяноманией всякого рода: предпочтением итальянских опер и с ними схожих по манере письма всяким другим, предпочтением итальянских певцов и их манеры тоже всяким другим; последнее осталось в наследство от казенной итальянской оперы. Все это, конечно, имело большое значение, пока существовала, — а существовала она долго, — казенная итальянская опера, и с нею Мариинскому театру на протяжении добрых двадцати пяти лет приходилось вести неустанную борьбу. Но к тому времени, к которому относится мой рассказ, казенная итальянская опера более не функционировала. Прекратилось и влияние, которое только она одна и могла оказывать, потому что частная антреприза уже никаким влиянием не пользовалась. Прекратилась, следовательно, и борьба, из которой Мариинский театр вышел победителем, но не потому, что противник внезапно исчез с поля брани, а потому, что в самом себе театр выработал такие силы художественного противодействия,

с которыми ему никакой противник уже не был страшен. Он превратился в могучий организм, и нужно было смотреть лишь за тем, чтобы он не одряхлел.

Что же мы слушали в Мариинском театре?

В его сезонный репертуар в 90-х годах XIX века и в 10-е годы века XX входило обычно от 20 до 30 опер, в среднем можно считать 25, причем количество русских и иностранных было приблизительно одинаково. Из русских опер в основном репертуаре стояли в качестве обязательных: «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила», «Русалка», «Князь Игорь», «Евгений Онегин», «Пиковая дама» и «Демон». Остальные русские оперы периодически то появлялись, то исчезали. Иные появлялись потому, что дирекция вдруг вспоминала: «что-то давно не шла «Рогнеда» Серова, давайте, возобновим». Другие — потому, что авторы их только что написали и сумели добиться постановки, что бывало делом далеко не легким. Например, Римский-Корсаков в те годы фавором у дирекции не пользовался. Я помню, как неожиданно в репертуаре вдруг всплыла «Майская ночь», потом столь же неожиданно «Снегурочка», а в промежутке, в 1895 г., в качестве новинки явилась «Ночь перед Рождеством», продержавшаяся всего два сезона, да и то с грехом пополам, потому что во втором сезоне была исполнена всего лишь три раза. А затем когда Римский-Корсаков представил в дирекцию своего только что написанного «Садко», то встретил отказ. Внедрение опер Римского-Корсакова в репертуар Мариинского театра последовало много позже, уже в начале XX столетия, причем тому содействовало одно постороннее обстоятельство.

В 1901 г. на пост директора императорских театров после кратковременного правления С. М. Волконского назначается В. А. Теляковский, бывший офицер лейб-гвардии Конного полка, по поводу чего тогдашняя желтая пресса и часть публики, жившая ее умом, сплетничали:

— Ну и дела! Кавалерийских полковников назначают управлять театрами... Как будто это все одно, что командовать эскадроном!

Нам не было известно, как Теляковский командовал эскадроном и вообще хорошо ли он сидел в седле. Но в кресле театрального директора он сидел прочно и умел разбираться в том,

что кругом происходило. Будучи сначала управляющим московскими императорскими театрами и как раз в годы расцвета Мамонтовской оперы, он не мог не видеть, что оперы Римского-Корсакова имеют там огромнейший успех, не подогретый никакой трескучей рекламой. Произошло это, конечно, отчасти потому, что московская публика отличалась большей демократичностью, нежели петербургская, ее вкусы по отношению к театру были тоньше и кроме того в ней в значительной степени отсутствовала та аристократически-придворная прослойка, что, сидя в ложах бель-этажа, задавала тон в Петербурге. Петербургская публика встретила достаточно холодно появление в Мариинском театре опер Римского-Корсакова в большем против прежнего количестве, но раз брешь была пробита, дальше дело пошло как по маслу. Кроме того, Теляковский умел подбирать себе неофициальных советников, и два художника, Коровин и Головин, звезды которых тогда только что засияли на театральном небосклоне, стали его супер-арбитрами в делах художественного оформления спектаклей, оперных по преимуществу. Оба они приобрели интерес к театральной живописи у Мамонтова, но Головин мелькнул в этой области метеором, Коровин же проработал несколько лет и выполнил ряд постановок, в том числе «Садко».

Так или иначе, по тем или другим причинам, но Римский-Корсаков с начала XX века прочно внедряется в репертуар Мариинского театра. Сначала, по почину еще С. М. Волконского, ставится его «Садко», затем «Царская невеста», далее следуют «Сервилия», «Сказание о граде Китеже» и «Сказка о царе Салтане». В промежутках возобновляются «Псковитянка» и «Майская ночь».

Еще более злая судьба постигла Мусоргского, имя которого в 90-х годах вовсе не фигурировало на афишах Мариинского театра. Если о «Борисе Годунове» старые меломаны имели еще какое-то понятие, вспоминая первых исполнителей: Мельникова — Бориса, Платонову — Марину, Комиссаржевского — Самозванца, Палечека — Рангони, то о «Хованщине» и слыхом не слыхали. Вообще судьба этих гениальных творений поистине изумительна. «Борис Годунов» был впервые поставлен в Мариинском театре в 1874 г., находился в репертуаре до 1882 г., но выдержал за девять лет всего 26 представлений. Затем он был снят и совершенно забыт. О существовании этого музыкального шедевра

уже только в 1896 г. напомнил петербургской публике Н. А. Римский-Корсаков, который к этому времени заново переоркестровал оперу и с помощью С.-Петербургского общества музыкальных собраний поставил ее в только что тогда отстроенном Большом зале нового здания Консерватории. Всего тогда состоялось четыре спектакля, и Римский-Корсаков сам ими дирижировал. Состав был смешанный: частью из выпускных учеников Консерватории, частью из артистов Мариинского театра; так, Самозванца пел Морской, а Варлаама — Стравинский. После этого явилась на гастроли Мамонтовская опера и показала «Бориса Годунова» с Шаляпиным. Извлечение из-под спуда двух замечательнейших произведений русской музыки — «Бориса Годунова» и «Хованщины» — составляет огромную заслугу Мамонтова перед искусством. Тем не менее, несмотря на бесспорный успех произведений Мусоргского у петербургской публики, дирекция Мариинского театра все никак не могла решиться возобновить «Бориса Годунова», и последний появился там только в 1904 году. И то это было вызвано скорее тем обстоятельством, что у Шаляпина в это время уже был контракт с обязательством петь в обоих театрах, т. е. в Московском Большом и в Петербургском Мариинском, а роль Бориса к этому времени стала одною из его коронных ролей. Таким образом, только с 1904 года «Борис Годунов» прочно укрепляется в репертуаре Мариинского театра. Ведь и публика стала наконец разбираться в его красотах. А тут еще из Парижа, где стараниями Дягилева «Борис Годунов» был поставлен, и, конечно, тоже с Шаляпиным, на сцене Большой оперы, донеслись восторженные возгласы: и публика, и критики по достоинству оценили Мусоргского. Получился в некотором роде конфуз: мы, которым надлежало уже давно разобраться во всех красотах «Бориса Годунова», оказались лишь не на много опередившими парижан. А с «Хованщиной» вышло и того хуже: законченная, исключая одной сцены, в 1881 г., в год смерти композитора, она увидела свет театральной рампы Мариинского театра лишь в 1911 г., т. е. спустя 30 лет! Таковы были темпы освоения того, что сейчас является для нас уже классическим наследием, знать которое стало обязательным для всякого мало-мальски музыкально образованного советского гражданина! И все это вследствие невообразимой косности заправил императорских театров, их чисто

бюрократическому подходу к делу и полному непониманию искусства. Но и то сказать: чего можно было ожидать от возглавлявшего почти 20 лет императорские театры обер-гофмейстера Всеволожского, у которого был столь утонченный аристократический нос, что он не любил Александринский театр, потому что от последнего, по его собственному выражению, «воняет лаптем». А «Хованщина» в представлении его высокопревосходительства, к тому же влюбленного в XVIII век во французском его преломлении, т. е. с мушками, пудрою, изысканными париками, расшитыми кафтанами и красными каблуками, тоже должна была относиться к числу произведений, от которых «воняет лаптем». Да и подзаголовок у нее был подозрительный: «народная музыкальная драма».

Так обстояло дело в Мариинском театре с такими русскими операми, которые сейчас зачислены в классическое наследие, подлежащее самому пристальному, самому любовному изучению и самой тщательной реставрации, так обстояло дело в том театре, который, почитая себя первым в стране, должен был бы давать тон частным антрепризам. А на поверку выходило, что частные театры его перегоняли. Я уже сказал выше, как Мамонтов извлек из архивной пыли Мусоргского. Замечу еще, что раньше, чем «Хованщина» добралась до Мариинского театра, петербургской публике удалось послушать ее в 1907 г. в спектаклях частной антрепризы в театре Консерватории и в постановке режиссера Арбатова.

Из других русских опер периодически появлялась «Корделия» Н. Ф. Соловьева. Никаких новых горизонтов эта опера не открывала и была скорее всего каким-то своеобразным преломлением на русской почве мейерберовского стиля. И сюжет ее, сильно драматический, заимствованный из драмы французского драматурга Сарду, переносящий воображение зрителя в Сиену XII века в разгар борьбы гвельфов и гибеллинов, и нарядная очень ловкая оркестровка, и эффектные большие ансамбли, и не менее того эффектные, весьма патетические арии, написанные удобно для голосов, — все это было весьма в стиле так называемой «большой оперы» и нравилось публике, тем более, что исполняли «Корделию» в Мариинском театре очень хорошо.

Гораздо более прочное положение занимали оперы Направника. В мое время их было две: «Дубровский» и «Франческа да

Римини». Из них «Дубровский» особенно пришелся по душе публике. Во-первых, известную роль играл здесь пушкинский сюжет, всем хорошо знакомый и гораздо более близкий нашему пониманию, чем какая-то там борьба партий в средневековом итальянском городе. Во-вторых, Направник хотя и следовал в своей опере стилю Чайковского и таким образом как бы популяризировал музыкальные идеи своего более мощного по таланту собрата, тем не менее обладал достаточно ярким дарованием, чтобы вносить в эту популяризацию нечто свое и вообще выражать свои мысли ясным, простым, доступным языком. Отсюда успех его «Дубровского», который продержался на мариинской сцене очень долго.

Из опер Рубинштейна, кроме упомянутого выше «Демона», в разное время появились «Фераморс» и «Нерон». Большого художественного события из этого не получилось, ибо Рубинштейн по форме и содержанию своего музыкального мышления — композитор второго плана, и если он так нашумел своим «Демоном», то только потому, что ему удалось сочинить чрезвычайно эффектную в голосовом отношении партию Демона, за которую и ухватились немедленно все русские баритоны. «Нерон» был поставлен Мариинским театром, кажется, больше из зависти к своему консерваторскому соседу (в частной антрепризе эта опера шла с успехом благодаря известному провинциальному тенору Клементьеву, который и впрямь очень хорошо передавал Нерона). Но в Мариинском театре опера Рубинштейна не удержалась, несмотря на выразительное исполнение заглавной роли Ершовым и Давыдовым.

Столь же малым событием был и «Сарацин» Кюи. Совершенно слабая драма Дюма, повествующая о том, как король Карл VII французский посетил одного из своих вассалов и что́ за этим последовало, сама по себе для русской публики не представляла никакого интереса, превращенная же в оперу и подавно. Ибо оперный стиль Кюи, мелкий по формам, маловыразительный, очень быстро прискучивает, и никакое исполнение не спасает оперы Кюи от минутного успеха, несмотря даже на наличие в них — и в «Сарацине», в частности, — отдельных номеров лирического характера, весьма привлекательных по мелодической линии и глубине выражаемого ими чувства. «Сарацин» продержался в репертуаре Мариинского театра всего два сезона.

Совершенно иное отношение проявляла казенная дирекция к иностранным операм. Так, «Сельская честь» Масканьи, впервые поставленная в Риме в 1890 г., появилась в Мариинском театре в январе 1893 г. Опера «Паяцы» Леонкавалло, поставленная в первый раз в Милане в 1892 г., уже через год, в ноябре 1893 г., была дана в Мариинском театре. Особенно же везло французскому композитору Масснэ. Темпы освоения Мариинским театром творений этого автора поистине рекордные, что легко видеть из нижеследующего:

Первые представления

«Манон»

Париж	Петербург
Январь	Декабрь
1884 г.	1885 г.

«Эсклармонда»

Париж	Петербург
Июль	Январь
1889 г.	1892 г.

«Вертер»

Париж	Петербург
Январь	Январь
1893 г.	1896 г.

Если к этому добавить, что опера другого француза — Сен-Санса — «Самсон и Далила» тоже недолго ждала: ее постановка в Париже — ноябрь 1892 г., у нас в Мариинском театре — ноябрь 1896 г., то список будет очень показателен, особенно при сопоставлении с ожиданием «Хованщины» в течение 30 лет, — срока, за который целое поколение зрителей успело вырасти и созреть, а целый ряд артистов сойти со сцены после длительного на ней пребывания, так и не ознакомившись с «Хованщиной». Это стремление браться за французскую оперу, даже не вникая в ее художественные достоинства, очень показательно для тогдашней дирекции. С одной стороны, надо было считаться со вкусами своего «главы», а с другой — с модой на все французское, которой, независимо от того, выражается ли она в покрое платья или в стиле художественного произведения, неизменно следовали аборигены Мариинского театра из лож бельэтажа, 1-го яруса и кресел первых рядов. Контакт с Парижем был непрерывный, норд-

экспресс (специальный поезд-люкс Международного общества спальных вагонов) курсировал круглый год два раза в неделю, и можно себе легко представить, как наши тогдашние галломаны, деды которых не только говорили и писали, но и думали по-французски, возвращаясь из Парижа, восклицали: «Как! весь Париж только и говорит о «Манон», а у нас она еще не поставлена! надо сказать Всеволожскому!» Или: «Весь Париж кричит об «Эсклармонде» и особенно с Сандерсон, а она у нас еще не поставлена! Послушайте, князь, вы хороши с Иваном Александровичем Всеволожским, шепните ему, чтобы он приказал поставить у нас «Эсклармонду», да чтобы заодно и Сандерсон пригласили!»... Князь охотно шел, шептал, Всеволожский приказывал, остальные беспрекословно повиновались. Тут даже всесильный Направник не мог бы ничего возразить, потому что рисковал бы услышать в ответ: «Таково желание двора». И «Эсклармонда» водворялась в репертуаре. Мне привелось услышать эту оперу в 1898 г., когда в ней выступала Больска, и могу только сказать, что если в ней и имеются известные музыкальные достоинства, зато это самая глупая из всех мною слышанных опер, глупее даже «Искателей жемчуга» Бизе. К ней полностью применимо выражение Вольтера, сказавшего однажды, что — «если слова слишком глупы для того, чтобы их говорить, то их поют». В ней на каждом шагу всякие нелепости. Какой-то византийский император Форкас, устав от правления, удаляется в Арденнский лес, который, как известно, находится в теперешней Бельгии, и хочется спросить его: «Ну, а ближе-то места ты не нашел, чтобы отдыхать?» В этом же Арденнском лесу неожиданно раздаются фанфары, призывающие желающих поспешить на турнир в Византию. Эсклармонда, дочь Форкаса, от нечего делать занимается волшебством, вызывает духов, причем вызывает не как-нибудь просто, а вспит для пущего убеждения духов на сопрановом ми надчертной линейки. Что хорошо для птиц, то вовсе не приличествует человеку, а нота эта, вдобавок повторенная многократно, — чисто птичья. Это только вокальный трюк, и ничего больше. Но так как без этого трюка не обойтись и так как в годы сочинения «Эсклармонды» трюкачеству этому предавалась одна лишь Сибилла Сандерсон, примадонна парижской Большой оперы, то Массне и поспешил написать партию своей героини

именно для нее. Таким образом, ставя оперу в Мариинском театре, пришлось пригласить и Сандерсон. Когда же последняя, спев восемь спектаклей, отъехала в Париж, то и опера Масснэ одновременно «съехала» с репертуара до следующего сезона, когда ее снова вытащили на свет по случаю гастролей московской примадонны Альмы Фострем, у которой тоже эти птичьи ноты были в голосе. А потом «Эсклармонда» опять показывалась: «один раз в 1897 г. опять-таки для Сандерсон и пять раз в сезон 1897—1898 г. для Больски, и снова пять раз для нее же в сезон 1905—1906 г., после чего отправилась со всем своим реквизитом в кладовые дирекции, на этот раз уже на вечный покой.

Но, к счастью, подобные происшествия, ничего общего с подлинным искусством не имеющие, случались не так уж часто. В основном же иностранный репертуар состоял из опер, давно получивших мировое признание и содержавших в себе такие элементы художественности, которые обеспечили им долгую жизнь. Из опер французских композиторов мы слушали «Фауста», «Ромео и Джульетту» и «Кармен». Из них «Фауст» и «Кармен» держались в репертуаре непрерывно. Оно и понятно, ибо в частности «Фауст» представляет собою благодарнейший материал для певцов, и ни один театр в эпоху, когда прежде всего думали о вокальном искусстве, без него обойтись решительно не мог. То же можно сказать и про другую французскую оперу — «Гугеноты» Мейербера, которая также представляет собою для певцов значительные трудности, а следовательно и интерес в их преодолении, возможность показать голосовые данные. «Гугеноты» поэтому тоже входили в основной репертуар театра по иностранной линии и к ним периодически присоединялся «Иоанн Лейденский» («Пророк») того же Мейербера; периодичность его появления зависела от того, было ли кому петь заглавную партию, представляющую значительные трудности в чисто звуковом отношении. В мое время партию эту пел Фигнер, после него Ершов, много позже Алчевский. Из других французских композиторов иногда появлялся Обер. Так, я помню его «Черное домино», «Фенеллу» и особенно «Фра-Диаволо». Но никогда не ставился Берлиоз. Это удивительный факт, что русская оперная сцена как-то вообще прошла мимо Берлиоза, крупнейшего музыкального мастера Франции, создавшего четыре оперы: «Взятие Трои», «Троянцы в Карфагене», «Бенвенуто Чел-

лини» и «Беатриче и Бенедикт». Только вторая из них в 900-х годах ставилась в Москве на сцене Большого театра. Пренебрежение же в Мариинском театре оперным творчеством Берлиоза тем более кажется непонятным, что в этом театре с отличным успехом исполнялась «Гибель Фауста», драматическая легенда Берлиоза для хора, оркестра и солистов, исполнялась обычно три раза в течение 3-й или 5-й недели великого поста под превосходным управлением Направника, причем Фауста пел Ершов, Маргариту — Славина, Мефистофеля — Тартаков и Брандера — Стравинский. Оркестр, хор и солисты имели здесь неизменный большой успех у публики. Тем не менее этот успех, ясно показывавший интерес к музыке Берлиоза, не побудил дирекцию познакомить публику с театральным творчеством Берлиоза. «Гибель Фауста» для театра не предназначена, и осуществленная в 1906 г. итальянской дирекцией, сценическая ее постановка была не более как трюк, рассчитанный на привлечение публики, трюк, провалившийся, так как публика, знакомая с произведением Берлиоза по великолепному исполнению его в Мариинском театре, разумеется, не могла удовлетвориться жиденьким оркестром и еще более жиденьким хором итальянской оперы, не могла она с интересом смотреть представление музыкального произведения, в котором нет сценического действия. Не помогло даже участие Баттистини, лишний раз показавшего здесь свой великолепный голос в соединении со столь же замечательной школой, но никак не сценический образ злого духа.

Из итальянских композиторов первенствовал, конечно, Верди: «Травиата», «Риголетто» и «Аида» с репертуара не сходили, являясь для различных певцов неизменным поводом показывать в них свое вокальное искусство. Среди посетителей театра к Верди проявлялось двойственное отношение: приверженцы итальянской музыки, особенно из числа более пожилых, еще носивших в своей душе отголоски былых восторгов от спектаклей казенной итальянской оперы, с особенным удовольствием устремлялись в Мариинский театр в дни представлений вердиевских опер, потому что если они не находили здесь равноценного прежнему вокального великолепия, зато слышали насквозь знакомые им мелодии. Поклонники же русской музыки, и в ней преимущественно Римского-Корсакова, проявляли к Верди более чем прохладное отношение. Живо помнится, как знаменитый

композитор Игорь Стравинский, тогда еще гимназист старших классов, взглянув на только что вышедший репертуар Мариинского театра, недовольно морщил нос и тоном непередаваемого презрения произносил: «опять эта вердятина!»

Из других опер Верди было поставлено в 1894 г. его последнее произведение «Фальстаф». Но в репертуаре он не удержался, прошел всего одиннадцать раз и больше не возобновлялся.

Прочие итальянские композиторы представлены были, как я уже говорил, Масканьи и Леонкавалло, но лишь двумя их операми — «Сельской честью» и «Паяцами», как получившими наибольшую известность, да и в творчестве самих композиторов занимавшими первое место. Довольно часто, хотя и с перерывами, шел «Мефистофель» Бойто, успех которому создавали сначала Стравинский, а после Шаляпин. Периодически появлялся также «Севильский цирюльник» Россини. Его стали давать чаще с того сезона, когда Шаляпин включил в свой репертуар роль дон-Базилио. С февраля 1900 г. ряд итальянских композиторов пополнился Пуччини, опера которого «Богема» была дана для прощального бенефиса главного режиссера Г. П. Кондратьева, и с этого момента начинается знакомство русской публики с наиболее ярким представителем итальянского веризма. Три его оперы: упомянутая «Богема», «Чио-Чио-Сан» и «Тоска» до сих пор не сходят со сцены в нашей стране.

Из немецких композиторов начал во второй половине 90-х годов прививаться Вагнер. Но о его прочном внедрении в репертуар Мариинского театра я расскажу ниже, когда буду говорить о Ершове, этом замечательном артисте, столь тесно связавшем свое имя с именем Вагнера. Произведения других немецких композиторов появлялись в репертуаре Мариинского театра совершенно эпизодически. Так, 27/XI 1901 г. был возобновлен после долгого перерыва «Волшебный стрелок» Вебера, но продержался всего два сезона, да и то с грехом пополам, так как в сезоне 1902—1903 г. был дан всего два раза. Моцарт, когда-то бывший частым гостем на русской оперной сцене, в мое время был представлен лишь двумя операми: «Дон-Жуаном» и «Свадьбой Фигаро», но ни та, ни другая прочно в репертуаре не удержались. Происходило это оттого, что стиль исполнения Моцарта, требующий особенно проникновенного к себе отношения, был уже давно на Мариинской сцене утрачен, и, конечно, не единичными

постановками опер можно было его возродить и через это действительно полное и тщательное его возрождение повести за собою публику, которая в своей массе особых восторгов по отношению к Моцарту не проявляла.

Метеором промелькнуло однажды «Фиделио» Бетховена. Но это был именно метеор, публику, несмотря на весь ее пиэтет к Бетховену, не увлекший, за исключением немногих энтузиастов. Произошло это потому, что спектакль не поднялся над уровнем добросовестно сработанных обычных спектаклей. Ни прекрасный оркестр под управлением Направника, ни столь же прекрасное исполнение Ершовым роли Флорестана не могли взволновать публику, так как главное, основной стержень драмы, осталось не вскрытым, — именно ее социальная значимость не была выявлена усилиями режиссуры. Да в это время, конечно, она и не могла быть выявлена как революционная по своей основной сущности.

Таким в общих чертах был репертуар Мариинского театра в описываемые в этой книге годы. Если не все в нем было равноценно по своим художественным достоинствам, то он отличался достаточным разнообразием, недостатки же искупались исполнением, которое, за малым исключением, было прекрасно. Как это достигалось, будет видно из следующих глав.

ГЛАВА II

ОРКЕСТР. ХОР. Э. Ф. НАПРАВНИК

В предыдущей главе я рассказал о том, что мы слушали в Мариинском театре в 90-х годах XIX века и в начале XX века. Постараюсь теперь дать читателю понятие о тех средствах, с помощью которых доводилось до сознания слушателя музыкальное произведение, именно в музыкально-драматической его части. Часть постановочная, т. е. оформление спектакля, в мое время, особенно в 90-х годах, была чем-то отдельным от всего спектакля: она отнюдь не сливалась с ним органически. Можно сказать, что в описываемую мною эпоху опера была на перепутье от костюмированного концерта к музыкальному театру. Элементы первого начинали в той или иной степени стираться. Элементы второго уже выступали на первый план и порою пытались властно заявить о своих правах. Но пока это были скорее отдельные попытки, исходившие от отдельных более или менее одаренных личностей, стремившихся быть не только певцами, но и актерами. Цельного же принципа, по которому надлежало строить музыкальный спектакль, еще не существовало. Чисто музыкальная и вокальная стихии еще продолжали доминировать над драмой. Упор в значительной степени все еще делался на голоса и часто до такой степени, что заправилы театра находили возможным держать на первом положении певцов, которые обладали теми или иными вокальными достоинствами, но в сценическом отношении были беспомощны. Поэтому сколько бы зритель ни смотрел на сцену, он видел лишь какого-нибудь Ивана Ивановича, соответственным образом загримированного, но никакого подлинного Ленского, Рауля или Фауста он при всей своей фантазии

М 592751

увидеть не мог. В своих дальнейших воспоминаниях я постараюсь показать, как этот костюмированный Иван Иванович постепенно отходил в тень, как на его место вступали артисты, которые уже не могли оставаться равнодушными к тому, что происходило на сцене и кого им надлежало изображать, словом, чтобы из всего мною виденного, хотя бы это виденное и не было достаточно полным, был бы все же ясен процесс перерастания оперного певца в актера музыкального театра. От успеха этого процесса зависит самое бытие музыкального театра, особенно, если принять во внимание те задачи, которые ставят перед собою советские оперные композиторы.

Какие же элементы образуют музыкально-драматическую часть оперного спектакля?

Оркестр — хор — солисты.

Вот та триада, которая и составляла магнит, притягивавший меня и людей моего поколения к Мариинскому театру. В ней были заключены бесчисленные радости, выпавшие на нашу долю там, в этом голубом зале. В ней — источник тех глубоких впечатлений, которые никогда уже не могли изгладиться из памяти, настолько сильно было их влияние особенно в молодости, когда восприятию от искусства отдаешься с полной непосредственностью.

Во главе оркестра Мариинского театра стоял всеми нами бесконечно любимый Эдуард Францевич Направник. Среднего роста, худой, с некрасивым лицом под густой шапкой волнистых волос, нависавшей над лбом, удивительно спокойный, с неторопливыми движениями он производил впечатление человека твердой воли, знавшего, чего он хочет. Нам необыкновенно нравилась самая манера его дирижировать: спокойная, сдержанная, без всякой суеты, без лишних движений, твердая, четкая, полная напряженного внимания и властности.

Вот Направник поднялся к своему месту, коротко раскланялся с публикой, — его всегда встречали аплодисментами, — сел. Сейчас он поднимет правую руку в белой перчатке — он всегда так дирижировал, а на левую руку перчатки не надевал — и начнет священнодействовать. Кстати вспоминаю, что в 90-х годах Направник именно «поднимался» к своему месту. Потому что место было совсем не там, где оно сейчас, а у рампы перед самой суфлерской будкой, соответственно чему оно было настолько

Э. Ф. Направник

высоко над оркестром, что к нему приходилось подниматься по лесенке. Это была старинная традиция, имевшая под собою два основания: во-первых, считалось, что при такой посадке капельмейстер лучше виден находящимся на сцене, но при этом не принималось в расчет, что капельмейстеру вовсе неудобно дирижировать, имея значительную часть оркестра у себя за спиной. Во-вторых, венки артистам тогда подавались через оркестр, и на обязанности капельмейстера было принимать их от капельдинера и передавать артисту.

Отсадили капельмейстера на другое место, именно к барьеру, отделяющему партер от оркестра, уже значительно позже, в начале XX века.

Особенное удовольствие предвкушали мы всегда, если опере предшествовала увертюра. Направник проводил все увертюры так, как это делает большой художник-дирижер на симфонической эстраде, подавая увертюру, как самостоятельное, самодовлеющее художественное целое, выявляя все тонкости его гармонического и мелодического строя, все оттенки музыкальной мысли, всю сконцентрированную в нем эмоциональность и показывая разнообразную динамику звучания, красивую, насыщенную выразительностью и там, где это нужно, предельной энергией. Поэтому такие чисто симфонические произведения, как увертюры к «Ивану Сусанину», «Руслану и Людмиле», «Русалке», к «Волшебному стрелку», «Тангейзеру», вступление к «Лоэнгрину» Направник проводил с незабываемой художественной тонкостью и так наэлектризовывал публику, что в то время, когда бисы еще не были запрещены, ему неоднократно случалось повторять увертюру к «Руслану». После такого исполнения, в котором нельзя было бы пропустить без внимания ни единой нотки, слушатель весь оказывался во власти чисто музыкальной стихии, он был полностью подготовлен к слушанию оперы, введен в мир образов и идей композитора, его восприятие обострялось и способность чувствовать музыку бесконечно повышалась. Это совершенно правильно. Увертюра для всякого серьезного композитора служит предлогом заранее высказать основную мысль произведения, что в развернутом виде пройдет через всю оперу, заразит слушателя теми или иными эмоциями. Увертюру также невозможно не слушать с особенным вниманием, как нельзя не прочесть в книге серьезного предисловия. Увертюра, удачно напи-

санная композитором и хорошо сыгранная, организует сознание слушателя в сторону надлежащего восприятия музыкального произведения в его целом. Вот почему для вдумчивого слушателя такое значение имеют оперные увертюры, представляющие сами по себе законченное художественное целое.

И весь спектакль под управлением Направника всегда проходил с большой стройностью. С исключительным искусством Направник проводил массовые сцены. Такие ансамбли, как в 1-м акте «Руслана», в 4-й картине «Аиды», в сцене освящения мечей в «Гугенотах», в финальной сцене 2-го акта «Тангейзера», в 1-м и 2-м актах «Лоэнгрина» и многие другие отличались, помимо превосходной звучности, замечательной спаянностью, четкостью, выразительностью отдельных моментов и разнообразием оттенков. Казалось, будто оркестр, хор, солисты, все превратилось в один огромный инструмент, на котором замечательный виртуоз вдохновенно разыгрывает музыкальные фантазии. Личности солистов, как бы они ни были знамениты, в этот момент стушевывались перед величием могучего коллектива, где их голоса и все их искусство служили лишь дополнением к общей картине.

Работоспособность Направника была неслыханная. Трудно себе даже и представить, как это он мог обходиться без помощников. Положим, таковые были: Карл Антонович Кучера и Эдуард Андреевич Крушевский. Но выступали они, в особенности как лица, выполняющие самое ответственное дело: разучивание опер, сравнительно редко. Правда, на долю Кучера выпала такая важная задача, как разучить «Князя Игоря».

Оба эти помощника, Кучера и Крушевский, особым дирижерским талантом не отличались. Они были просто хорошими музыкантами. Крушевский в театре пользовался репутацией прекрасного репетитора, в этой должности он и пребывал в течение долгого времени. Капельмейстер же он был сухой и вялый, что и отражалось неизменно на всяком спектакле, им руководимом. Амфитеатров, в свое время блестящий фельетонист, человек ума острого и язвительного, однажды, прослушав «Фауста», написал статью, которую заключил такой концовкой:

«Оперой дирижировал г. Крушевский. В коридоре капельдинер сторожил шубы. Лучше было бы, если бы капельдинер дирижировал оперой, а Крушевский сторожил шубы».

Резко. Но это было в нравах тогдашней печати. И в особенности, если пишущий чувствовал за собой силу и знал, что перечить ему никто не рискнет.

Только с сентября 1898 г. Направник получил настоящего помощника — человека с тонко развитым художественным вкусом и огромной музыкальностью. Таким явился Феликс Михайлович Блуменфельд. Первым дебютом его был «Фераморс» Рубинштейна. Затем последовали «Тристан и Изольда», «Сервилия» Римского-Корсакова, «Нерон» Рубинштейна, «Сказание о граде Китеже» Римского-Корсакова и «Наль и Дамаянти» Аренского. Среди всего этого такие сложнейшие партитуры, как «Тристан» и «Китеж», дали возможность Блуменфельду в полной мере выказать свои огромные достоинства музыканта, тонко чувствующего стиль композитора и умеющего раскрывать через свое дирижирование все оттенки музыкальной мысли. К сожалению, болезнь в 1908 г. оборвала дирижерскую деятельность Блуменфельда.

То обстоятельство, что Направник держал бразды правления в своих руках, и накладывало на все дело соответствующий отпечаток. Нынешнего термина — «художественный руководитель» — тогда не существовало. Но Направник был именно художественным руководителем, тем, что немцы называют «генеральмузикдиректор», т. е. человеком, который полностью отвечает за художественное лицо театра.

В результате той громадной работы, которую Направник вел из года в год на протяжении длинного ряда лет, ни на минуту не ослабляя своей энергии, и получилось то, что при нем каждый работник театра сознавал лежащую на нем ответственность и старался исполнить свое дело как можно лучше. Поэтому в описываемую мною эпоху Мариинский театр мог с честью выдержать конкуренцию с лучшими европейскими театрами, в частности, его оркестр в 90-х годах прошлого века считался на втором месте в ряду европейских оперных оркестров. На первом, сколько помню, стоял Дрезденский, да и вообще вся опера в Дрездене в целом пользовалась репутацией образцовой.

И вот здесь необходимо отметить один факт: имя человека, которому Мариинский театр обязан был своим процветанием, не ставилось в программах. Зато из тех же самых программ вы могли узнать, что женские головные уборы принадлежат г-же Термен, трико — г-же Добровольской, а обувь — г-же Левштедт! . .

Невероятно, но тем не менее факт. И каким укором казенной дирекции звучали программы гастролировавшей в 1898 г. в том же театре немецкой оперы, из которых никак нельзя было узнать, кому принадлежит трико, но зато имя капельмейстера было проставлено везде. И даже это не подействовало на дирекцию. Только во второй половине сентября 1901 г. имя Направника впервые появилось в программах, т. е. на 38-м году его артистической деятельности! С этого времени имена дирижеров стали неукоснительно проставляться в афишах Мариинского театра.

Если на огромной высоте стоял в Мариинском театре оркестр, то и хор ему не уступал. Его главный хормейстер Георгий Александрович Казаченко был прекрасный музыкант и тонко понимал свое дело. В смысле качества голосов хор был подобран превосходно и давал всегда очень красивое звучение.

Мы особенно любили в Мариинском театре большие ансамбли, потому что хор в них являл чудеса выразительности, по тонкости не уступавшей сольному исполнению. Навсегда остались в памяти все хоры в «Руслане», в «Князе Игоре», особенно знаменитый хор à capella в последнем акте, нюансировка которого была доведена до предельной тонкости, в «Демоне» столь прославленная «Ноченька», хоры в прологе бойтовского «Мефистофеля», «Юдифи», особенно в ее последнем акте, наконец, хор пилигримов в «Тангейзере». Везде исполнение помимо превосходной звучности отличалось необходимым богатством динамических оттенков. Хор мог потрясти слушателя своим громоподобным forte, ни на мгновение не терявшим певучести, и вслед за тем буквально очаровать его тончайшим pianissimo, с неизъяснимой мягкостью замиравшим, точно таявшим в воздухе. Мы так привыкли к его художественному исполнению, что опера без хора казалась чем-то странным, и чтобы примириться с отсутствием хора в вагнеровском «Кольце Нибелунга», где он появляется только в «Гибели богов», нужно было быть очень уж пламенным вагнеристом. Да и то трудно было забыть, что этот же самый Вагнер отлично умел писать для хоров, чему живое доказательство — все великолепные ансамбли «Тангейзера» и «Лоэнгрина». Но тут же мы немало потешались над тем, что Вагнер — создатель «Кольца Нибелунга» — оказался самым любимым компози-

тором у хористов, потому что в вечера исполнения «Золота Рейна», «Валкирии» или «Зигфрида» они бывали свободны...

В Мариинском театре границы эстетического восприятия бесконечно расширялись. Опера представляла интерес не в одном, а в трех направлениях: оркестр, хор, солисты. Только от взаимодействия этих трех элементов, взаимодействия, при котором они друг друга проникали и не мыслились в отдельности, рождалось глубокое и захватывающее впечатление от спектакля, от музыкального произведения в целом. Особенно это справедливо по отношению к русским операм, которые в противоположность многим иностранным гораздо гармоничнее и осмысленнее построены. Такие оперы, как «Борис Годунов» и «Хованщина», «Руслан» и «Игорь», «Псковитянка», «Снегурочка», «Майская ночь», «Царская невеста», «Садко», «Сказание о граде Китеже», просто немыслимы на сцене без такого хора, который в своем исполнении был бы художником. Это последнее слово все собою и определяет. Хор в опере — к о л л е к т и в н ы й х у д о ж н и к и ему подобает та же мера художественной выразительности, как и всякому певцу-солисту. Ибо, скажем, какая, в сущности, разница между хором a capella в «Князе Игоре» и арией Игоря «Ни сна ни отдыха...», между арией Шакловитого «Спит стрелецкое гнездо» в «Хованщине» и всеми ее хоровыми номерами? Только та, что ария — дело индивидуальное, а хоровой номер — дело коллективное. Но общая музыкальная передача, тонкость нюансировки и драматическая выразительность в соответствии с настроением переживаемого момента и там и тут должны быть одинаковы. Это требование особенно справедливо там, где хор, как в «Хованщине» или в «Садко», принимает самое живое участие в действии. Конечно, и в иностранном репертуаре есть достаточно опер, дающих простор для выявления таланта коллективного художника, стоит назвать хотя бы «Гугеноты», или «Тангейзера», или «Лоэнгрина», или «Кармен».

Вот это-то обстоятельство и играло большую роль в нашем увлечении Мариинским театром. Разумеется, многие и даже очень многие ходили туда ради солистов. Но были и такие, и тоже в большом числе, которые стремились воспринимать оперный спектакль, как некое художественное целое, гармонично составленное из хотя и разнородных, но равноценных элементов.

ГЛАВА III

АРТИСТКИ-СОЛИСТКИ

МРАВИНА, КУЗА, БОЛЬСКА, ЛИТВИН, ЧЕРКАССКАЯ

Оркестр и хор Мариинского театра, как это я показал в предыдущей главе, были теми элементами, из которых мог слагаться спектакль высокого художественного совершенства. Теперь остается третье звено триады: артисты-солисты. Вопрос этот очень сложный, и, насколько мне память не изменила, я постараюсь показать, какими путями шли в мое время артисты-солисты оперы, чтобы достичь художественного совершенства, и в какой степени это им удавалось. Но повторяю: насколько память не изменила. Ибо театральная память часто слишком коротка.

Итак, артисты-солисты. Много их прошло передо мною в те годы безраздельного увлечения оперой! Всех и не вспомнишь. Интересно вспомнить тех, кто содействовал совершенству оперного спектакля, чье искусство горело огнями живого творчества. Лишь в небольшой степени уделяю я внимание тем, которые, наоборот, тянули оперу назад, к костюмированному концерту. Но это нужно для того, чтобы показать, как этим они в то же время расчищали дорогу новому, двигавшему оперное искусство вперед.

ЕВГЕНИЯ КОНСТАНТИНОВНА МРАВИНА

...Не успел еще уйти кверху занавес, открывая нашим взорам сад Маргариты Наваррской во 2-м акте «Гугенотов», как по всему театру проносится шум аплодисментов. Вон полукруг придвор-

ных дам. А вон в середине, несколько отступив от них, в роскошном туалете с высоким воротником, на котором так эффектно выделяется красиво посаженная голова с благородными, тонкими чертами лица, гибкая, стройная, с чарующей улыбкой, стоит она, королева по афише и царица нашего молодого воображения, Мравина. И несутся ей навстречу аплодисменты, хотя она еще не произнесла ни одного слова, несутся потому, что в них — благодарность за прошлые восторги и уверенность за будущие. Как мы любили Мравину!.. Сколько молодой энергии было затрачено на выкрики, на отбивание ладоней, на выстаивание у артистического подъезда в ожидании, когда она выйдет садиться в карету.

Отбрасывая все, что можно отнести на долю юношеского энтузиазма, я все же должен сказать, что Мравина вполне заслужила те овации, которые она неизменно получала при всяком своем выступлении. В ней соединились два дара природы: голос и красота. Причем и то и другое отпущено ей было щедро: Мравина была прекрасной артисткой и очень красивой женщиной. Таким образом налицо была некая весьма совершенная гармония.

Мравина была дочерью генерала Мравинского.

Свое вокальное образование она получила в Петербургской консерватории у Ипполита Петровича Прянишникова. Последний был сам прекрасный артист, баритон, учившийся в Италии и в конце 70-х — начале 80-х годов с большим успехом выступавший на мариинской сцене. Кроме того он приобрел известность как один из лучших русских вокальных педагогов. Мравиной он мог гордиться по справедливости, ибо она взяла от своего учителя не только певческую школу, но и умение осмысленно держаться на сцене. У нее было лирико-колоратурное сопрано, обширное по диапазону и очень хорошей звучности, ровное во всех регистрах и прекрасное по тембру. Звук отличался кристальной прозрачностью и абсолютной чистотой. Когда Мравина заливалась всякими фиоритурами на верхних нотах, создавалось такое впечатление, будто звенят серебряные колокольчики. Колоратура была выделана на-диво, всякие самые головоломные пассажи Мравина выпевала в идеальном совершенстве. Но в то же время эта кристальная чистота звука лишала его теплоты, что давало себя знать во всех тех местах, где именно

Е. К. Мравина

Джульетта — «Ромео и Джульетта»

через теплоту тембра надо выразить чувство, наполняющее данный драматический момент. Блистая своей колоратурной техникой, Мравина, однако, не чуждалась партий, где никакой колоратуры нет, потому что у нее был отличный звучный медиум. Она, например, часто пела Татьяну, партия которой по преимуществу центральна, недаром же ее в прежнее время исполняли больше всего драматические сопрано, в частности на мариинской сцене Медея Фигнер, Куза и Черкасская, которые в то же время отличались в вагнеровском репертуаре. Постоянно пела Мравина и Антониду в «Иване Сусанине». Ее выходная ария «В поле чистое гляжу» — колоратурная — требует большой легкости, подвижности и грации в своем исполнении. В то же время «Не о том скорблю, подруженьки» в 3-м акте — чисто-драматическая, скорбная, тоскливая; для надлежащей ее передачи необходим очень содержательный звук, и Мравина передавала ее прекрасно.

Наряду с этим вспоминаются ее Людмила, которую она пела постоянно, Джульетта в «Ромео и Джульетте» Гуно, Эльза в «Лоэнгрине», Оксана в «Ночи перед Рождеством», Снегурочка, Тамара и, конечно, королева Маргарита. Везде Мравина пленяла слушателя изумительной чистотой звучания, легкостью пассажей, музыкальностью, тщательной отделкой каждой фразы, где никакая мелочь не ускользала от внимания артистки, и общей выразительностью вокальной передачи, при наличии превосходной дикции, так что каждое слово было слышно вполне отчетливо.

Как актриса Мравина не отличалась особенной глубиной драматического диапазона, игра ее во всяком случае являлась большим шагом вперед. Все, что она делала на сцене, было продумано до конца. Ее королева в «Гугенотах» была величественна и в то же время грациозна и кокетлива. Ее Джульетта полна очаровательной свежести расцветающей юности. Ее Оксана кокетничала напропалую, и надо было слышать и видеть все эти оттенки кокетства, которые Мравина показывала при исполнении арии «Что людям вздумалось, будто я хороша», хотя, конечно, кокетство это не было в том стиле, который соответствовал бы истинной натуре украинской девушки из деревни. Тут уж нужно было бы преодолеть себя и полностью войти в образ, чего Мравина по свойству своего таланта не могла. Ее Снегурочка была

очень чиста, холодна, грациозна и бесконечно наивна, подлинное лесное дитя. До сих пор вспоминается прелестная интонация, с какою Мравина, подходя к царю Берендею и беря его за бороду, произносила: «Здравствуй, царь!» Вообще кристально-прозрачный звук ее голоса удивительно подходил ко всей партии Снегурочки. В общем это всегда была вполне приемлемая игра, если не поднимавшаяся до высот полного драматического совершенства, до чеканной лепки образа, то во всяком случае дававшая известный намек на образ, на жизненность персонажа. В исполнении Мравиной было не одно только вокальное искусство. И если прибавить, что каждый мравинский персонаж представлялся глазам зрителя в ореоле ее собственной красоты, которая еще выигрывала от костюма, — а Мравина умела носить костюм, — станет понятным ее успех.

Сценические образы, претворявшиеся Мравиной, являлись в красивой оболочке. Их внешняя художественная значительность от этого повышалась. Людмила, Розина, королева Маргарита, Антонида, Эльза, Виолетта, Оксана — все они у Мравиной внешне были необычайно привлекательны и оправдывали уже одним своим видом ту сценическую ситуацию, в которую они были поставлены и которая в основном везде одна и та же. Имя ей — любовь, имя возбудителя любви — красота. Когда на сцене поют об этой красоте, надо, чтобы зритель в нее верил. Оксану в народе прославили красивой, и она сама, беседуя с зеркалом, обсуждает этот вопрос и приходит к заключению: «Нет, хороша я!» Надо, чтобы у зрителя в этот момент не могло шевельнуться в душе сомнение: «Вот как! Ты находишь?..» Надо, чтобы зритель тоже совершенно был в этом убежден. Так что, по моему мнению, красота Мравиной не только не мешала ей в создании художественного образа, но, напротив, весьма помогала. За исключением лишь немногих случаев или, пожалуй, даже единственного случая: в «Евгении Онегине». Но это потому, что Пушкин не изобразил Татьяну внешне привлекательной.

Отсюда понятен тот успех, который Мравина имела у петербургской публики: она очаровывала слух серебристым звучанием своего голоса, она пленяла взор красотою лица и всей фигуры, причем между чистыми, нежными, прозрачными звуками ее голоса и такими же чистыми и нежными линиями ее лица была какая-то едва уловимая, но несомненная связь.

ВАЛЕНТИНА ИВАНОВНА КУЗА

Собственно: Евфросиния, как значится в официальных списках. Почему же Валентина? Кто ее знает. Может быть, крестное имя казалось неблагозвучным. И решив переименоваться, нарекла она себя Валентиною в память первой своей роли: Валентины в «Гугенотах». У артистов в былое время много случалось всяких капризов. Вот, например, Корсов, знаменитый баритон Московского Большого театра. Всем было известно, что он — Готфрид Готфридович. Вдруг в один прекрасный день стал писаться Богомиром Богомировичем.

Куза представляла во всем противоположность Мравиной. Начиная с внешности. Она тоже блистала красотою, но совершенно в другом роде. Куза была румынка и следственно красива в южном стиле. Сильная смуглая брюнетка; роскошные густые волосы; черные, жгучие, красиво прорезанные глаза; лицо немного полноватое с крупными чертами и далеко не с такими чистыми, нежными очертаниями, как у Мравиной; среднего роста, хорошо сложенная, но с несколько тяжеловатой и мало грациозной фигурой, — таков был внешний, в общем довольно эффектный облик Кузы. Этому облику весьма соответствовал голос: настоящее драматическое сопрано, несколько тяжеловатое и не отличавшееся подвижностью, но очень звучное, с яркими свободными верхами и также с очень содержательными нижними нотами. Главную же прелесть этого голоса составлял тембр: густой, бархатный, необыкновенно красивый, в нем было что-то бесконечно очаровывавшее слушателя, в нем было чрезвычайно много теплоты. И я думаю, что своим успехом Куза наполовину обязана была этому тембру, ибо чувственная красота звука очень подчиняет себе слушателя: еще не успеешь разобраться, что скрывается за красивым звучанием, а оно уже захватило тебя без остатка. И лишь позже из глубины сознания вдруг поднимался вопрос: «Ну, а дальше что?»

Этим я не хочу умалить достоинства Кузы как артистки. Я только лишь подчеркиваю, что половина успеха Кузы зависела от тембра ее голоса. Потому что вокальная ее школа была далеко не на высоте. Ходили в свое время слухи даже о том, что в Петербургской консерватории, где она обучалась, ее признали вообще неспособной. И действительно, доучиваться Куза поехала в Па-

В. П. Куза

Елизавета — «Тангейзер»

риж. Неизвестно, много ли дала ей столица Франции, но зато очень хорошо известно, что дало ей замужество. Ибо супругом Кузы сделался Юлий Иванович Блейхман, композитор хотя и второго разряда, так как музыка его отличалась лишь чисто салонной благозвучностью, но музыкант во всяком случае достаточно хороший, чтобы сделать из Кузы певицу и, в особенности, насколько только было возможно, развить в ней музыкальность, которою от природы она не отличалась. Этого Блейхман несомненно достиг, так что Куза могла с честью нести на себе репертуар драматического сопрано. Надо заметить, что она вообще вступила в труппу при очень благоприятных для себя обстоятельствах. В Мариинском театре в это время образовалась изрядная брешь по линии драматического сопрано. Таковых в труппе в год дебюта Кузы — 1894 — было всего двое: Медея Фигнер и Сонки. Последняя выступала очень редко, а в следующем сезоне и вовсе оставила службу. Таким образом, вся тяжесть драматических партий легла на плечи Медеи Фигнер. И тут Куза пришлась настолько кстати, что в первый же свой сезон — 1894—1895 г. — она получила шесть опер, а во второй — 1895—1896 г. — одиннадцать. И это несмотря на всю ее сценическую неопытность. Я был на дебюте Кузы 23 февраля 1894 г. — и живо помню, как она в 3-м акте «Гугенотов» во время ночной сцены с Марселем «преодолевала пространство», делала уморительно большие шаги, чтобы поспеть к определенному такту очутиться на определенном участке сцены. Несмотря на то, что Кузе пришлось вступить в соревнование с такою признанной любимицей публики, как Медея Фигнер, которая помимо прекрасного голоса могла противопоставить Кузе и превосходную вокальную школу, Куза сразу завоевала первенствующее положение в театре. Этому она была обязана, конечно, прежде всего своему действительно прекрасному голосу, который мог свободно справляться с любыми трудностями драматических партий, что особенно стало ясно, когда Кузе пришлось петь Юдифь и Брунгильду. Я вспоминаю сейчас длинный ряд ее ролей: Татьяна, Лиза, Маша в «Дубровском», Наташа в «Опричнике», Недда в «Паяцах», Валентина, Аида, Беранжера в «Сарацине» Кюи, Маргарита и Елена в «Мефистофеле», наконец столь любезные лично моему сердцу Елизавета в «Тангейзере» и Брунгильда во всех трех частях вагнеровского «Кольца Нибелунгов», несмотря на то, что здесь она имела такую

мощную соперницу, как Фелия Литвин с ее мировой репутацией, — все они проходят передо мною как роли, оживленные талантом Кузы, согретые ее большим сценическим темпераментом. Вот еще обстоятельство, содействовавшее успеху этой артистки: сценический темперамент, горячая кровь художника. Пусть вокальная линия у Кузы порою не отличалась четкостью и ясностью, чистой музыкальностью, пусть интонация не всегда была верна и не всегда была способна артистка до конца вдуматься в намерения композитора, зато никогда исполнение Кузы не выходило вялым, бескровным, тусклым. Напротив, оно всегда было очень живо, увлекательно, красочно, в каждую драматическую сцену Куза умела вложить при музыкальной ее передаче большую эмоциональность и выразительность быстро сменяющихся настроений. И все это, окрашенное чудесным тембром голоса, в котором было столько страсти, горячих солнечных красок. И я по совести не могу припомнить неудачной роли у Кузы, разве Маргарита в «Фаусте» или Татьяна; первая потому, что сама партия не отвечала характеру ее голоса, так как требует гораздо более легкого голоса, вторая — потому, что, будучи одною из самых трудных по своему драматическому содержанию, быть может, во всем европейском репертуаре, не соответствовала средствам собственно актерского таланта Кузы, который был у нее невелик. Многое, что удавалось ей сделать хорошо, выходило как-то случайно, довольно интуитивно, не похоже было, чтобы артистка так уж действительно продумала роль до конца, вскрыла и постигла все ее сокровенные детали. В Татьяне вы слышали лишь прекрасное звучание, ощущали бесконечную теплоту ее тембра, огромную экспрессивность в последней сцене, но подлинно пушкинской Татьяны перед собою не видели. Татьяна Кузы была лишь очередной красавицей Мариинского театра.

В Лизе Куза была значительно лучше, может быть, потому, что переживания Лизы много проще переживаний Татьяны, весь образ не такой сложный. В вокальном отношении чудесно выходило у нее это место: «Откуда эти слезы?..» по большой задушевности, какую артистка вкладывала в исполнение. Прекрасно пела она и арию на Зимней канавке и с огромным темпераментом проводила всю следующую сцену. С особенной яркой вырази-

тельностью звучала у нее фраза: «с убийцей, с убийцей проклята и я!..»

А в вагнеровских ролях, не только в поэтичной, сердцем чистой и жалостливой Елизавете, которая у Кузы была первой ролью в вагнеровском репертуаре, но и в мужественной, яркопламенной Брунгильде артистка сумела дать довольно близкое проникновение в стиль Вагнера, преодолеть все его трудности и показать в прекрасной форме, с очень выразительными оттенками, всю красоту вагнеровской музыкальной речи. Ей, по всей справедливости, принадлежит одно из первых мест среди русских артистов, которые в эпоху внедрения Вагнера в репертуар Мариинского театра, во второй половине 90-х годов прошлого века, явились пионерами в овладении своеобразным вагнеровским стилем.

Как человек Куза отличалась резким характером, несдержанностью. Это особенно обнаруживалось в ее отношении к Фигнеру, тоже мягкостью нрава не отличавшемуся. Так как Куза полностью вступила в репертуар Медеи Фигнер и сделалась ее постоянной дублершей, ей, естественно, приходилось неоднократно петь с Фигнером, если почему-либо в данный вечер спектакль не мог итти с непременным участием знаменитой артистической четы. И тут между Кузой и Фигнером случались забавные перепалки, о чем немедленно узнавала публика.

Идут «Гугеноты». В какой-то сцене Фигнер — Рауль склоняется к Кузе и шепчет:

— Валентина Ивановна, куда вы стали? Вы меня заслоняете. Публика меня не видит.

А та небрежно, как бы играя, бросает ему через плечо:

— Очень нужно публике видеть вашу противную рожу!

Другой раз в той же опере во время дуэта Фигнер шепчет:

— Валентина Ивановна, не давайте так много голоса, вы меня заглушаете.

Та, как ни в чем не бывало, продолжая сцену, пренебрежительно отвечает:

— А вы понатужьтесь!

Дескать, я тебе не Медея Ивановна, которая уж знает, где ей себя убрать, а тебя выдвинуть.

Но вместе с тем Куза проявляла большую отзывчивость к чужой нужде. Когда она выхлопотала себе право устраивать

в сезоне два своих концерта, она весь сбор с них отдавала в пользу нуждающихся курсисток, причем делала это без всякого шума и рекламы, так что никто почти об этом не знал.

АДЕЛАИДА ЮЛИАНОВНА БОЛЬСКА

В один из серых дней октября 1897 г. мы, взглянув на только что вышедший репертуар, с удивлением заметили, что в перечне участников «Лоэнгрина» стоит: «Больска, Каменская» и т. д. Вагнеристы насторожились: «Каменская — Ортруда, стало быть, Больска — Эльза. Почему не Мравина?..» Мравинисты забеспокоились еще пуще: «Как это! Отнимают от нас Мравину, а вместо нее подсовывают какую-то Больску! Не иначе, как штуки режиссерского управления!» И все вместе недоумевали: «Кто такая? Откуда?» Недоумение было законное. Октябрь — не месяц дебютов, последние всегда происходили весною, да и в афише и не стояло «дебют». На гастроли тоже не похоже. Строили всякие предположения, а впоследствии оказалось, что Больска была не дебютантка и не гастролерша. Она получила свое вокальное образование в Московской консерватории и с 1889 по 1893 г. служила под фамилией (кажется, девичьей) Скомпской в Большом театре. Затем уехала за границу. Таким образом, в октябре 1897 г. она просто вернулась в труппу императорских театров, только не в Москву, а в Петербург.

Тем не менее помню, как мы отправились на этот спектакль с недоверием. Вагнеристы опасались: какова-то будет Эльза? Поклонники Мравиной были обижены за свою любимицу. Но прошел спектакль, и все успокоились. Вагнеристы увидели перед собой замечательную Эльзу, мравинисты нашли, что Больска вполне достойна их кумира. Победа новой артистки была полная, и ей выпало на долю вполне заместить Мравину, тем более, что последняя в 1900 г. покинула Мариинский театр, и Больска на долгий срок оказалась единственной достойной преемницей Мравиной в ролях ее репертуара.

Далось это Больске без всякого труда. Во-первых, она пришла в Мариинский театр в расцвете своего таланта и после того как завершила за границей свое вокальное образование. Во-вторых, подобно Мравиной, Больска являла собой счастливое сочетание

артистического таланта с блестящей сценической внешностью. Она была среднего роста, отлично сложена, стан имела стройный и гибкий и в каждом ее движении сказывалось врожденное изящество. Подобно Мравиной, Больска была блондинка, линии ее красивого лица — были очень чисты и нежны, но склад был другой, нежели у Мравиной, более удлиненный. К этому — красивые глаза и прелестная улыбка. Словом, с внешней стороны Больска была само совершенство.

Лирико-колоратурное сопрано Больски было очень чисто, очень нежно, полнозвучно и более теплого тембра, чем у Мравиной. Диапазон очень обширный. Особенно был развит верхний регистр, вплоть до надчертного ми, что Больска однажды и доказала, спев пресловутую «Эсклармонду» и беря «птичьи» ноты нисколько не хуже своей предшественницы Сандерсон. Нам только казалось, что, исполняя эту ерунду, Больска только роняет свой талант, который столь привлекательно выказывается в других ролях, куда более значительных по вложенному в них драматическому содержанию. Ее голос кроме того был отделан до предельного совершенства. Ее гаммы, трели, стаккато казались по своей свободе, легкости, чистоте и четкости настоящими перлами высоко развитого вокального искусства. Все это струилось у нее каким-то каскадом жемчужных брызг, вызывая невольное восхищение. Когда же Больска покидала эти заоблачные высоты и спускалась в область более естественного и правдивого оперного языка, в область мелодического речитатива, она и тут выказывала мастерство подлинной художницы пения. Ибо здесь каждая фраза приобретала большую пластическую гибкость и прелесть выражения неизъяснимую, что в соединении с превосходной дикцией ставило Больску наряду с лучшими мастерами музыкальной речи. Кроме того Больска обладала исключительной музыкальностью и тонкою способностью овладевать стилем произведения. И так как сценически каждая роль была продумана до конца, то все ее образы получали рельефное и соответствующее воплощение, как бы они ни были различны по своей природе.

В репертуаре Больски выделялась партия Татьяны, которую с успехом она пела еще в Москве. С течением же времени и по мере того, как созревал талант Больски, исполнение ею роли Татьяны приобрело черты все большей углубленности, пока не до-

А. Ю. Больска

Эльза — «Лоэнгрин»

стигло той грани, которая позволяла говорить о полной законченности образа. Больска стала в тот промежуток времени, что она работала в Мариинском театре, лучшей Татьяной этого театра. Так как Больска, как сказано выше, была исключительно музыкальна и одарена высшим чутьем музыки, той способностью ощущать музыкальную стихию, которая дается лишь немногим, то она передавала музыку Чайковского в совершенстве, раскрывая всю глубину и теплоту присущего этой музыке лиризма во всем разнообразии его деликатных, тончайших задушевных оттенков. Вокальная линия вырисовывалась ясно, четко и выпукло с предельной художественной выразительностью, а отсюда и убедительностью. Каждое слово текста, пронизанное светом этой замечательной музыки, приобретало в устах Больски особую значительность, оно было осмыслено до конца. Все смены настроения, все динамические оттенки в их тончайшем, подчас едва уловимом разнообразии отражались в этом живом, вдумчивом, экспрессивном исполнении, привлекая слушателя ясностью и правдивостью настоящего большого жизненного искусства. С этой точки зрения самое важное, самое основное у Татьяны — сцена письма, где, как в фокусе, собраны противоречия юной девичьей души, все ее еще не вполне оформленные чувства, производила в интерпретации Больски огромное впечатление. Здесь было не только очень хорошее пение, не одно лишь звучание, хотя бы и исключительно красивое, здесь через краски голоса Больски, нежные, как акварель, как лепестки розы, раскрывалась во всех подробностях картина того чувства, которое внезапно налетело и смяло Татьянину душу. И дальше... Нельзя забыть этого гордого, холодного поклона, как щитом, прикрывающего старое, готовое пробудиться чувство, когда Татьяна неожиданно встречается с Онегиным на балу. И всей последней сцены, особенно начиная с монолога: «Довольно. Встаньте... помните ль тот час...», где каждое слово звучало с предельной силой драматической выразительности, и самый голос, такой обычно воздушно-нежный, внезапно наполнялся энергическими красками. Впечатление полной законченности усугублялось еще тем, что пластически образ Татьяны воплощался с полной художественной правдивостью, очень естественно и просто, без всяких лишних и не идущих к делу жестов и движений. Единственно, что вредило цельности впечатления, это то

изящество, и притом польского оттенка (Больска была полька), которое в высшей степени было свойственно ее природе и отделаться от которого Больска не могла. В это изящество окрашивались все ее образы. Для того, чтобы преодолевать это изящество или показывать какие-то иные оттенки, — ведь и Татьяна не лишена изящества, но совершенно на свой особый лад, — для этого надо было бы иметь драматический талант более глубокий и изощренный, нежели тот, каким обладала Больска.

От Чайковского к Вагнеру — какой разительный контраст! Что общего между этими полярно-противоположными друг другу композиторами? Но именно на контрастах лучше всего уясняется степень гибкости исполнительского таланта. Быть ярким выразителем стиля Чайковского и столь же ярким выразителем стиля Вагнера — значит обладать большим диапазоном творчества. Татьяна — на одном полюсе, Зиглинда — на другом. Между ними можно поместить все остальное. Зиглиндою Больска явилась перед нами с премьеры «Валкирии» 24 ноября 1900 г. Много лет прошло с того достопамятного спектакля и иные Зиглинды сменились одна за другой, но ни одна не заслонила Больску: как сейчас вижу ее стройную фигуру в белом с черным мехом вокруг талии, ее удлиненное нежное лицо под светлым облаком волос, как сейчас слышу ее теплый голос, то полный нежности и участия в ее первых обращениях к Зигмунду, то постепенно разгорающийся страстью, то напоенный бурной тревогой и тоскою во 2-м акте, то призывающий смерть в 3-м и звучащий такой беспредельной надломленностью и вдруг наполняющийся экстазом при внезапной вести о том, что Зигмунд снова воскреснет в ней и имя герою будет: «Зигфрид, любимец побед!» Замечательно, что эта по существу чисто драматическая партия отлично лежала в голосе у Больски, прекрасно звучала с начала до самого конца: здесь было большое разнообразие звуковых красок в соответствии с драматическим содержанием того или иного момента; здесь было замечательное по своей пластической выпуклости воплощение вагнеровского мелодического речитатива. Именно мелос Вагнера во всем его своеобразии, со всем исключительным богатством скрытых в нем красот выдвигался Больской на первый план, раскрываясь в тысячах едва уловимых оттенков, в блеске глубокой изощренной музыкальности. Можно было представить

себе Зиглинду более удовлетворительной в смысле пластическом, но более музыкальной трудно. Каждая фраза была отделана с ювелирной тонкостью, каждая фраза, безмерно значительная музыкально, была в то же время предельно выразительна драматически, каждая фраза до мелочей вскрывала смысл слова, пронизанного светом гармонии. Все это тем более глубоко укладывалось в сознании слушателя, что Больска чеканила слова, она великолепно понимала, что нигде, как у Вагнера, так не важна отчетливая подача слова, тем более, что слово это не худосочная выдумка какого-нибудь бездарного либреттиста, но произведение самого Вагнера, прежде всего большого поэта.

Я выше сказал, что можно было представить себе Зиглинду более интересной пластически. Зиглинда — образ женщины из германского мифа в отображении Вагнера, конечно, не была в исполнении Больски прототипом тех германских женщин, которые, сражаясь бок-о-бок со своими мужьями, помогли им разгромить в Тевтобургском лесу римские легионы. Рядом со своим диким мужем Хундингом, в обстановке первобытной культуры, Зиглинда Больски казалась чересчур уж нежным цветком, непонятным чудом, выросшим в совершенно непереносимой для него атмосфере. Но в этом повинен, пожалуй, больше всего сам Вагнер: вся музыка Зиглинды как раз проникнута у него исключительно большою нежной женственностью.

Столь же пленительна была Больска в другой вагнеровской партии — в Эльзе. Здесь и чисто индивидуальные ее черты ближе подходили к роли. И пластически и музыкально ее образ Эльзы был безупречен, уже с самого первого появления вполне соответствуя встречной фразе хора: «Как непорочна! как чиста!» Ясность души этого полуребенка отчетливо вырисовывалась в каждом движении, в каждой интонации. Особенно знаменитое обращение к ветеркам во 2-м акте, звучавшее с кристальной прозрачностью, с воздушной легкостью, необыкновенно поэтично, ярко обнажало перед слушателем душу Эльзы. Но это было и последним проявлением безмятежности. Дальше начинала уже действовать отрава ядовитых слов колдуньи Ортруды. И в 3-м акте, в сцене любовного дуэта, Больска великолепно рисовала через свою беспредельно выразительную музыкальную речь все растущую тревогу смятенной души Эльзы, постепенно повышая

эмоциональную насыщенность слова вплоть до кульминационного момента: нарушения клятвы — не спрашивать ни как зовут героя, ни откуда прибыл он. Без всякого преувеличения могу сказать, что в ту эпоху, к которой относятся мои воспоминания, Больска была лучшей Эльзой Мариинского театра. Она превосходила Мравину более тонким постижением вагнеровского стиля, более глубокой музыкальностью.

На одном конце Татьяна, на другом — Зиглинда и Эльза. Вспоминается еще царевна Волхова в «Садко» Римского-Корсакова, коей Больска была первой исполнительницей. Образ, окрашенный большой поэзией, глубоко музыкальный. Здесь Больска уступала только лишь одной Забеле-Врубель, первой исполнительнице Волховы при постановке «Садко» в Мамонтовской опере и певшей ее впоследствии и в Мариинском театре. Но это только потому, что Забела-Врубель, стоя ниже Больски в отношении красоты и диапазона голоса, превосходила ее даром исключительного проникновения во все тонкости мелоса Римского-Корсакова. Забела-Врубель в своем творчестве сливалась с творчеством Римского-Корсакова в столь полной гармонии, какая выпадает лишь на долю немногих избранных художников.

Вспоминается Больска — Агата в «Волшебном стрелке» Вебера, — образ, воссоздававшийся ею вполне в стиле веберовского романтизма, образ, музыкально очень значительный и гораздо менее выпуклый драматически. Впрочем, Агата у Вебера — персонаж сценически достаточно бледный и мало интересный. Рядом с ним мелькает в памяти куда более живая фигура: Церлина в «Дон-Жуане» Моцарта. Здесь Больска была необыкновенно оживлена, жива, задорна, весела, пластически замечательно легко вела всю роль, может быть, была для испанской крестьянки слишком уж изящна, но зато в смысле передачи самого стиля моцартовской музыки, давно на мариинской сцене утраченного, стояла головою выше всех исполнителей.

Светлым видением проносится в моей памяти образ Больски как артистки-певицы большой культуры прежде всего музыкально-певческой. Но по тому, как она тщательно продумывала и до мелочей отделывала каждую свою роль, видно было, что ей немного нехватало для того, чтобы стать той артисткой музыкального театра, в которой обе культуры — певческая и актерская — сливаются в одно гармоническое целое.

ФЕЛИЯ ВАСИЛЬЕВНА ЛИТВИН

Почему же вслед за Больской вспоминается именно Литвин? Больше всего, пожалуй, по закону контраста, а не потому, что выступали они в одни и те же годы. Ибо Литвин была во всем полной противоположностью Больски, не в отношении таланта — она была великая художница, — но по голосу и по внешним данным.

Я считаю себя очень счастливым: мне довелось слышать певицу-феномен и видеть женщину-феномен.

Литвин отличалась атлетическим сложением. Все было огромно в этой женщине: огромный рост, при котором она всегда оказывалась на сцене выше всех не только своих партнеров-женщин, но и многих мужчин; огромные ноги; огромные руки; широкие, великолепные плечи; вся грудная клетка необыкновенно развитая; большая голова с широким округленным лицом, которое портил большой жирный подбородок; но если, бывало, прикроешь рукой на карточке этот чрезмерный подбородок, то дальше можно было видеть очень изящной формы точеный нос, красивые глаза и прекрасный лоб. Но при всей своей громоздкости формы ее тела отличались все же полной пропорциональностью, так что, несмотря на всю излишнюю толщину, никак нельзя было сказать, будто фигура артистки безобразна. Несмотря на громадность тела, Литвин была очень легка в движении и при этом очень пластична. Каждое движение ее было красиво, но на особый лад: это была красота стилизованная, красота французского сценического стиля трагедий Расина и Корнеля. Стиль этот был усвоен Литвин в совершенстве. Оно и не удивительно. Хотя детство свое Литвин провела в России, но училась она в Париже у знаменитой Виардо-Гарсиа, насмотрелась там всех знаменитых актрис, там же дебютировала и там же основалась на постоянное житье. В своей пластике Литвин обнаруживала величайшую экономию: она не позволяла себе ни одного лишнего, ни тем более резкого движения. Жест всегда был широкий, плавный, отчетливый и музыкально-пластичный. Во многих случаях он являлся точным отображением музыки. Кантиленность иного мелодического рисунка казалась порою точно перелитою в плавное, строго в музыку разворачивающееся, движение рук Литвин. Такою она являлась особенно в тех ролях, которые соста-

Ф. В. Литвин

Брунгильда — «Валкирия»

вляли вершину ее славы: в вагнеровских ролях. Но такою же она, повидимому, была и в тех операх, которые она постоянно пела за границей, но которые у нас совершенно забыты: в «Армиде» и в «Альцесте» Глюка.

В номенклатуре сопрано существуют: драматическое, лирическое, лирико-колоратурное, чисто колоратурное сопрано, но героическое? Такого нет. Между тем, у Литвин было именно героическое сопрано, совершенно точно так же, как бывает героический тенор, правда, тоже не слишком часто. Помимо своего предельного диапазона голос Литвин отличался великолепной звучностью, совершенно одинаковой во всех регистрах, так замечательно они были обработаны. Звук был исключительно полный, круглый и поразительно свободный. Все ноты — одна, как другая, нигде ни малейшего провала. А когда дело доходило до верхних нот, то оставалось только удивляться той свободе и непринужденности, тому металлическому блеску, с какими Литвин брала все эти ноты, начиная от соль и кончая до и до диэз, причем чем выше она забиралась, тем ноты эти были звонче и ярче. В этом отношении трудностей для Литвин никаких не существовало. В то же время голос обладал подвижностью и легкостью колоратуры, обычно мало свойственными столь массивным голосам. Кроме того дыхание было громадное, и распоряжалась им Литвин чрезвычайно искусно. Все оттенки звучности: forte — совершенно громоподобное, mezzo-forte и piano до самого тончайшего pianissimo выходили у Литвин в идеальном совершенстве, и также она умела придавать своему голосу разнообразную окрашенность в зависимости от стиля партии, от того или другого характера переживаний. Словом, это была одна из богатейших звуковых палитр, какую только можно себе представить, и притом находившаяся в распоряжении умного и чуткого художника. Тембр голоса при всей своей металличности отличался мягкостью и теплотой, никогда нельзя было заметить ни малейшей резкости. Интонирование совершенно точное, фразировка безупречная, огромная музыкальность и превосходная дикция, при которой не терялось ни одно слово, как бы густа ни была оркестровка, все соединялось в Литвин в один грандиозный комплекс богатейших средств музыкальной выразительности.

Литвин имела в своем распоряжении репертуар весьма обширный. К сожалению мы, петербуржцы, хорошо знали только одну

его часть, именно вагнеровскую, где артистка достигла предельных художественных высот. Литвин два сезона, с 1890 по 1892 г., служила в императорских театрах, из них первый в Москве, второй — в Петербурге, затем окончательно поселилась в Париже, откуда явилась к нам уже только в 1898 г., в великопостном перерыве, в составе немецкой оперы, а с 1899 г. по 1914 г. превратилась для Мариинского театра в постоянную гастролершу. Это было вызвано внедрением тогда у нас в репертуар Вагнера, и тут с Литвин соперничать никто не мог. Из русских партий мне довелось слышать у Литвин только одну: Юдифь. Уж и пела же она ее! Весь ее внешний облик как нельзя лучше соответствовал представлению о легендарной еврейской женщине, задумавшей отчаянно-смелое предприятие. Знаменитая ария 2-го акта «Я оденусь в виссон», столь трудная по своей тесситуре, по той постепенности, с какой голос точно по лестнице идет все выше и выше, исполнялась Литвин с исключительной легкостью и звуковой выразительностью. Фраза: «У вечерней зари я возьму алый блеск» произносилась так, что казалось, вот Юдифь уже вся озарена этим алым блеском, точно закутана в волнующееся алое покрывало. А при следующих словах на более высоких нотах: «Я у солнца возьму золотые лучи» — вся фигура Юдифи точно вырастала, и мнилось, что золотые лучи сияющей диадемой обвили ее голову, дрожат в ее волосах, всю пронизывают ее каким-то волшебным светом. Таково было воздействие на слушателя голоса Литвин, в котором были и алый блеск и золотые лучи, а в натуре артистки столько темперамента, что ее исполнение расцвечивалось самыми яркими красками художественной выразительности. А в последнем акте, когда Юдифь-победительница, народная героиня, запевает финальный гимн: «Трикраты свят наш Иегова», голос Литвин на плавной мелодии этого гимна разливался по театру широкой волной, достигая органной звучности и органной красоты, отчетливо вырисовываясь на фоне огромного хора и оркестра.

В партиях вагнеровских Литвин, как выше сказано, соперниц себе не мыслила. Разве только одну Терезу Мальтен. Когда в 1898 г. импрессарио Георг Парадиз организовал великим постом в Мариинском театре представления вагнеровских опер, я в качестве юного адепта вагнеровского искусства с головой погрузился в это безбрежное море музыки. На 1-м представлении

«Валкирии» я услышал знаменитую немецкую примадонну Терезу Мальтен. Роста, пожалуй, еще повыше, чем Литвин, — она не имела ее полноты, была гораздо стройнее и худее, лицом некрасивая, с крупными резко определенными чертами. В общем — фигура, точно специально созданная для воплощения вагнеровских героинь. Голос огромный, звучный, но к тому времени, к которому относится мой рассказ, уже сильно расшатанный, с неприятной крикливостью и резкостью на верхних нотах. Пела же Мальтен в высшей степени музыкально, очень выразительно и вполне в стиле Вагнера.

Когда же на втором спектакле Брунгильдой явилась Литвин, голос которой в ту пору был в полном расцвете, она совершенно затмила знаменитую немку. Уже ее первое появление на скале во 2-м акте оставило незгладимое впечатление. Сколько металла было в звуке голоса в этом воинственном возгласе: «Хойотохо, хойотохо, хейаха-а-а-а!» — причем последнее резко обрывающееся «а» звенело совершенно точно удар меча о щит. И сколько при этом бурного задора, какая отвага в пении! какое подлинное богатырство! Во всей импозантной фигуре, увенчанной шлемом с высокими перьями, в этом могучем торсе, обтянутом блестящей кольчугой, в этих могучих руках, так ловко управлявшихся со щитом и копьем, в горделивой осанке так и чувствовалась не обыкновенная земная женщина, главное оружие которой — слабость, но подлинная дочь Вотана, воинственная дикая наездница, исполнительница велений бога. И в какую завлекательную таинственность умела Литвин облечь эту великолепную сцену появления Брунгильды перед Зигмундом! Голос звучал необычайно величественно, проникновенно и повелительно. И вдруг что-то случилось, что-то новое открылось глазам божественной девы: зрелище глубочайшей и безраздельной любви Зигмунда. И величавое бесстрастное спокойствие прорезали новые волнующие ощущения, каких Брунгильда за собой до того не знала, и новые ноты зазвучали в голосе, полные выразительнейшего чувства. «Постой, Вельзунг!» — в этом возгласе слышалась вся взволнованная душа Брунгильды, и все это постепенное нарастание совершенно нового для Брунгильды чувства, чувства жалости, широко ее захватившего, проводилось Литвин с замечательной выразительностью, с тончайшими оттенками в каждом слове.

И наконец 3-й акт, вся эта длинная сцена с Вотаном, когда

Брунгильда побеждена, раздавлена железной его волей, устрашена готовящейся ей участью и молит отца сделать хотя бы так, чтобы она не могла стать жертвой первого встречного, она, валькирия Брунгильда, — все это представляло собой, благодаря особым свойствам голоса Литвин, величественную картину, полную в каждом штрихе отчетливости и яркой выразительности. Музыкальная речь лилась из уст Литвин с огромной захватывающей убедительностью, проникнутая до конца теми героическими красками, в пестрый наряд которых Вагнер облек свою Брунгильду. Нельзя было без волнения слушать эту речь, где слово поэта, значительное само по себе, проникалось столь же значительной музыкой и выходило отсюда в новой форме, полное еще пущей выразительности, обретшее более яркую, более содержательную жизнь. Я хочу этим подчеркнуть, что исключительная красочность и эмоциональная насыщенность музыкального языка Вагнера требуют для исчерпывающего своего выражения такого же голоса, полного живых звонких красок и способного через малейшие изгибы отражать самые страстные, самые напряженные эмоции. В этом заключалась великая сила искусства Литвин: ее исполнение было в высочайшей степени э м о ц и о н а л ь н ы м.

Столь же прекрасны, глубоко художественны были дальнейшие явления Литвин — Брунгильды: в «Зигфриде» и в «Гибели богов». Как торжественно и радостно приветствовала проснувшаяся Брунгильда новый для нее день и солнечный свет! Как ярко показывала Литвин во всей дальнейшей сцене наплыв противоречивых чувств, охвативших Брунгильду, которая, утратив свою божественность, превратилась в простую смертную девушку, и как вся эта борьба постепенно затухает, уступая место одному лишь чувству: беспредельной, могучей, светлой любви. А в «Гибели богов» развертывалась удивительная по тонкости передачи картина переживаний Брунгильды — от ясного, спокойного прощания с Зигфридом, исполненного непоколебимой веры в него, через страшную горечь измены, через весь этот смутный вихрь волнующих чувств, к спокойному и торжественному приятию смерти.

Непревзойденный образ создавала Литвин также в Изольде, где все — с первой фразы до последней — проникнуто было исключительным мастерством художественной передачи. Здесь, можно сказать, было царство музыкальной речи, доведенной до предела

глубочайшей выразительности. Пластически все было чрезвычайно замкнуто. Огромная экономия движения и жеста. Зато все в тоне, все в музыке и особенно 2-й акт, где Вагнер создал любовный дуэт, равного которому нет во всей оперной литературе, производил впечатление художественной законченности, достигшей предела. Становилось ясным: можно иначе, но лучше нельзя. Вся огромная напряженность великой страсти, которая избыть себя может лишь в смерти, напряженность, воплощенная в единственных по изобретательности, изощренности и своеобразности гармониях, переливалась в голос Литвин. Он становился в ее руках идеальным инструментом для передачи сложнейших чувств, владеющих всем существом Изольды, того, что можно было бы назвать квинт-эссенцией страсти. И внешние данные Литвин здесь, как и в «Кольце Нибелунга», были чрезвычайно у места, ибо казалось, что такие необыкновенные героические страсти не могут помещаться в обыкновенном человеческом теле.

Но эти внешние данные были уже гораздо менее у места, когда Литвин пела Эльзу в «Лоэнгрине». В ее Эльзу, угнетенную и обиженную супругами фон-Тельрамунд, никак не верилось. В памяти вставало из Островского: «Кто тебя, Тит Титыч, обидит? Ты сам всякого обидишь!..» Казалось, при взгляде на такую богатырски сложенную Эльзу, чего проще: подойди к этому самому Тельрамунду, возьми его двумя пальцами за горло... тут ему и дух вон. Но если пластический образ никак не соответствовал представлению об Эльзе, в натуре которой нет ничего героического, никакой самой элементарной мужественности, зато тут было другое: Литвин показывала, что при наличии высокой школы пения артистка может исполнять любую партию, хотя бы она по своему характеру никак не отвечала природным данным ее голоса. И действительно, мощный стальной звук Литвин и вдруг — обращение к ветеркам, само, как ветерок, легкое, прозрачное, воздушное. Но в этом-то и заключается секрет искусства вокализации, все исключительное уменье Литвин творить своим голосом любые чудеса. Она в Эльзе снимала, так сказать, половину своей звучности, ничто не напоминало о мощности, о том, что перед вами героическое сопрано, разве только несколько нот в конце дуэта 3-го акта, когда Эльза в последний раз умоляет Лоэнгрина прекратить ее мучения и открыть ей, кто он такой.

Все же остальное исполнялось Литвин с легкостью и нежностью неизъяснимыми, она давала звучания, которым могло бы позавидовать любое лирико-колоратурное сопрано.

Здесь Литвин во всяком случае оставалась в стиле Вагнера, ею постигнутого в совершенстве. А вот однажды она удивила народ: спела Маргариту в «Фаусте»!.. Если бы я сам собственными глазами этого не видел, собственными ушами не слышал, да если бы еще не сохранилась у меня программа этого спектакля 23 января 1901 г., где черным по белому пропечатано: «Маргарита — г-жа Литвин», то я готов был бы спорить со всяким, кто стал бы меня уверять, будто он однажды слышал Литвин в «Фаусте», что он ошибается, что никогда Литвин Маргариту не пела и петь не могла, разве что в ранней юности, благо она, феноменальная во всем, и карьеру свою начала феноменально рано: шестнадцати лет.

В газетах писали, что это была Маргарита в кубе, Маргарита оптом, что казалось, вот сейчас возьмет она Фауста как цыпленка и унесет его за кулисы. Что говорить: смешно было. Ну, кто же когда представлял себе Маргариту столь необъятных размеров? Разумеется, всякая сценическая иллюзия была убита. Но оставляя в стороне пластику, должно сказать, что спето все было превосходно, что было показано высшее вокальное мастерство. Ария с драгоценностями прозвучала легко, изящно, с отличной трелью, и вся дальнейшая сцена в саду прошла в чрезвычайно мягких, красивых лирических тонах. Зато в сцене в церкви, чисто драматической по существу, Литвин показала экспрессию, сгустив звук, но не давая ему полной воли, не поднимая его до привычной мощи и металлического блеска. Столь же великолепно пела она финальную сцену в тюрьме. Словом, это был показ не образа Маргариты, но высшей школы вокального мастерства, показ того, что при высочайшей вокальной культуре для певца не может быть ограничений в репертуаре. Вспоминается из истории оперы факт характера обратного, нежели у Литвин. Знаменитая Патти, как известно, потрясала мир своими необычайными колоратурными фиоритурами, и тем не менее у нее между Розиной из «Севильского цирюльника» и Лючией из оперы того же названия с ее знаменитой арией с флейтой, где голос певицы должен соперничать с виртуозными высвистываниями флейты, между

такими чисто-колоратурными партиями помещалась партия столь драматическая, как Валентина в «Гугенотах». В этом «повинна» опять-таки школа высшего вокального мастерства.

В заключение своих воспоминаний о Литвин я отмечу, что она была каким-то полиглотом на оперной сцене. Литвин свободно владела четырьмя языками: русским, французским, немецким и итальянским и распевала свои партии на всех этих языках в зависимости от того, в какую страну она приезжала и какой национальности были ее партнеры. Я лично имел удовольствие слышать из ее уст три языка, за исключением итальянского, и между прочим на этих языках одну и ту же партию Изольды, ибо в 1898 г. Литвин пела ее с Жаном Решке по-немецки, в апреле 1899 г. с французом Коссира по-французски, а в январе 1900 г., когда «Тристан и Изольда» окончательно вошла в наш репертуар, с Ершовым по-русски. Между тем переучивать партию на другой язык — почти то же, что учить ее заново. То, что Литвин позволяла себе такую роскошь — знать лучшие и труднейшие партии своего репертуара на четырех языках, свидетельствует лишь о высоком интеллекте и огромной трудоспособности этой во всех отношениях замечательной артистки.

МАРИАННА БОРИСОВНА ЧЕРКАССКАЯ

От Литвин невольно приходится перейти к Черкасской. Ибо эта артистка больше всего прославила себя в вагнеровском репертуаре, что было очень трудно предсказать, наблюдая ее первые шаги на сцене. Дебютировала Черкасская 28 апреля 1900 г. в партии Татьяны. У нее было настоящее драматическое сопрано очень хорошего качества, большого диапазона, отличавшееся полнотой звучания во всех регистрах, со свободными металлическими верхами, без всякой резкости, приятного тембра и очень хорошо обработанное. К этому присоединялись отличная музыкальность и выразительная фразировка. На всем исполнении лежала печать большой внутренней культуры. И тем не менее, наблюдая ее первые выступления, очень трудно было сказать, во что развернется ее талант впоследствии, — настолько все исполнение было робко и неуверенно. Сценически Черкасская порою была прямо беспомощна. Я помню, с каким трудом давалась ей внешняя лепка образа Татьяны, когда казалось, что она просто

М. Б. Черкасская

Лиза — «Пиковая дама»

еще не знает, как ей распорядиться со своими руками и ногами. Внешние данные у нее были не блестящие. Ростом немного ниже среднего, она была несколько полновата, лицо красотою не отличалось, было просто миловидное и очень приятное по выражению. Таким образом Черкасской на первых же порах пришлось в этом отношении вступить в конкуренцию с такими признанными красавицами мариинской сцены, как Больска, Куза и Медея Фигнер, а затем соперничать с ними и в репертуаре, ибо постоянный посетитель Мариинского театра привык восхищаться всеми тремя в роли Татьяны и Кузой и Фигнер в роли Лизы. Но переходя от одной партии к другой, Черкасская с каждым спектаклем совершенствовала выразительность своего исполнения, причем звук голоса приобретал все большую полноту и силу. Было ясно, что артистка упорно работает над собою и не только над музыкальной стороной роли, добиваясь большей и большей яркости речи, все более и более тонких оттенков, но и над драматической ее стороной, над четкостью пластического образа. Большой победой Черкасской на этом пути явилась ее Февронья в «Китеже» Римского-Корсакова, где она затмила первую исполнительницу этой роли — Кузнецову. Она показала более тонкое понимание стиля Римского-Корсакова и дала более проникновенный и одухотворенный образ.

Но высшие свои художественные достижения Черкасская обнаружила в вагнеровских операх. Начав с Ортлинды в «Валкирии», Черкасская сменила ее на Зиглинду там же, вступив здесь в опасное соперничество с Больска, опасное потому, что, как я говорил выше, Больска была замечательной Зиглиндой. Но Черкасская, безукоризненно исполняя самую партию, выразительно оттеняя малейшие подробности переживаний Зиглинды, придала ей более мужественные, более энергичные черты и этим лишила образ несвойственного ему изящества, которое зритель привык видеть в исполнении Больски. Через некоторое время Черкасская выступила в партии Брунгильды сперва в «Валкирии», а потом и в остальных частях «Кольца Нибелунга», причем передавала эту труднейшую партию блестяще в смысле звуковом и также хорошо в отношении полноты драматической выразительности. На этом пути ей однажды удалось одержать блестящую победу, и где же? — в Миланском театре «Scala», куда получить приглашение было очень трудно, а выступить с успехом значило приобрести патент

на звание европейской знаменитости. Было это в декабре 1909 г., как раз в открытие сезона. Мне случайно довелось присутствовать на этом спектакле, и я живо помню, какое он оставил во мне впечатление. Очень хорошо играл оркестр. И хотя Вагнер в то время и вошел в Италии в большую моду и его распевали на всевозможных сценах, больших и малых, тем не менее итальянские певцы, воспитанные на совершенно иных традициях исполнения, передавали Вагнера на свой лад, внося излюбленную ими кантилену туда, где ей быть вовсе не подобало. То же было и во время исполняемой в «Scala» «Валкирии». Голоса подобрались все хорошие, но пели Вагнера так, точно имели дело с Верди или Россини. И только одна Черкасская показала настоящую интерпретацию вагнеровского стиля. После этого за ней окончательно утвердилась репутация специально вагнеровской певицы, вполне оправданная той общей художественностью, которою было проникнуто исполнение ею каждой партии в этом репертуаре. В «Тангейзере» Черкасской приходилось петь и Венеру и Елизавету, что было особенно интересно, потому что просто хорошо спеть и ту и другую — это всякий сумеет при наличии выдающегося голоса и соответствующей школы, но выразительно оттенить разницу между этими двумя персонажами, носителями противоположных стихий любви, для этого надо было быть тонким художником. И Черкасской полностью удавалось воссоздать здесь два совершенно разных образа. Наконец, круг Вагнера завершился Ортрудой и Изольдой. Случались сезоны, когда из 24 выступлений Черкасской 14 падало на долю Вагнера. Таким образом художественное исполнение столь ответственных ролей составило главную заслугу Черкасской тем более, что в Брунгильде и в Изольде она ближе других артисток подошла к воспроизведению подлинного стиля Вагнера, к ясной, точной и выразительной передаче его своеобразного музыкального языка, постигнуть многие тонкости которого далеко не всем дается. А Черкасской это было дано в полной мере.

ГЛАВА IV

АРТИСТКИ-СОЛИСТКИ

КУЗНЕЦОВА, СЛАВИНА, КАМЕНСКАЯ, ДОЛИНА

МАРИЯ НИКОЛАЕВНА КУЗНЕЦОВА

Мария Николаевна Кузнецова была дочерью известного портретиста Н. Д. Кузнецова.

На сцене она подвизалась первоначально под двойной фамилией: Кузнецова-Бенуа, потому что в первом своем замужестве она была за сыном известного акварелиста Альберта Николаевича Бенуа. Отсюда тоже шли на артистку определенные художественные влияния. Затем, когда она с мужем разошлась, она отбросила вторую часть фамилии и стала называться просто Кузнецовой.

Впервые мы увидели ее в спектаклях частной антрепризы в Большом зале Консерватории, а в сезон 1905—1906 г. Кузнецова появилась в Мариинском театре и... его галлерея красавиц пополнилась еще одной. Ибо Кузнецова точно была красавицей. Среднего роста, она была великолепно сложена, тонка, стройна, чрезвычайно во всех частях пропорциональна, имела гибкий воздушный стан, очень красивые совершенно мраморные плечи, классически правильно очерченные, и на этих плечах сидела изящная небольшая голова, украшенная интенсивно черными волосами; лицо, несколько удлиненное и мягко суживавшееся к подбородку, отличалось матовой бледностью, и на этом фоне чудесно выделялись большие, темные, выразительные глаза.

Кузнецова была оперной артисткой переходного времени. Если и нельзя было сказать, что это уже вполне сложившаяся актриса музыкального театра, то, во всяком случае, здесь уже чувствовался полный разрыв с прошлым, тем прошлым, когда оперные артисты, как правило, думали больше всего о звуке, а не о том, что этот звук призван собою выражать; вообще, когда игра, драматически осмысленная игра считалась каким-то бесплатным приложением к пению. Кузнецова обладала чувством формы и линии, вследствие чего пластическая сторона роли составляла постоянную ее заботу. Чистой пластикой она вообще занималась очень много и даже любила сниматься не столько в ролях, сколько в разных пластических позах. Когда появилась Айседора Дункан и захватила своим искусством чуть ли не поголовно всех, кто имел хоть какое-нибудь отношение к сцене, Кузнецова тоже отдала дань этому увлечению и в такой степени, что устраивала вечера, на которых сама танцовала «под Дункан». Это, конечно, еще более развивало ее пластические способности, приучало ее тело острее чувствовать ритм музыки и в каждой роли намечать прежде всего ее пластический рельеф.

Стремясь вообще к тщательному, до мелочей продуманному, образу, Кузнецова на этом пути сделала очень важный шаг: она первая начала прорабатывать сценически свои роли с драматическим артистом, причем выбор пал на Андрея Павловича Петровского. Это вышло как нельзя более удачно. Ибо Петровский, служивший тогда в Александринском театре, был прекрасный актер, виртуоз по части грима и вообще лепки внешнего образа, незаурядный режиссер и талантливый педагог, кроме того широко образованный культурнейший человек, любивший и знавший искусство во всех его проявлениях. Понятно, что работа с таким педагогом ничего, кроме пользы, Кузнецовой принести не могла, она не только помогла ей в овладении тем или иным образом, но сообщила и большую зарядку на будущее: раз направленная, она знала, как ей вообще подходить к роли. И с этой стороны у Кузнецовой все отличалось продуманностью и мелочной отделкой, каждый ее сценический персонаж получал выразительную пластику, соответственную его характеру; она умела без конца разнообразить походку и жесты, всю общую манеру себя держать, и ее Виолетта ничем не напоминала Антониду, а Манон нисколько не походила на Маргариту.

Пластика у Кузнецовой явно выдвигалась на первый план, голос же у нее был не очень выдающийся. Это было просто хорошее лирико-колоратурное сопрано, содержательное по звуку, весьма приятного тембра в медиуме, несколько резковатое в верхнем регистре, когда певица брала forte. Колоратура была выработана весьма тщательно, но не имела того серебряного блеска, каким отличалась колоратура Мравиной, нехватало ей также и изумительной легкости Больски. В общем чисто лирические партии удавались Кузнецовой лучше. Но так как звук ее голоса был весьма компактный, то она певала партии и не чисто-лирического характера. Так, в «Руслане и Людмиле» Кузнецова исполняла и Людмилу и Гориславу. В «Снегурочке» Римского-Корсакова пела Купаву. Вообще репертуар имела обширный. Она кроме упомянутых партий пела Татьяну, Маргариту, Антониду, Оксану, Февронию, Манон, Джульетту, Эльзу, Тамару, Виолетту, Кармен. Как видите, партии весьма разнообразные. Тут-то и сказывалась общая одаренность Кузнецовой. Все эти персонажи в ее исполнении приобретали чисто индивидуальные черты, везде заметно было стремление преодолевать шаблон, заигранные роли давать в новом освещении. Вспоминаю, например, такой случай.

Отправился я как-то во втором сезоне службы Кузнецовой в Мариинский театр слушать «Фауста».

И вот тут-то меня ждала приятная неожиданность. Смотрю, Маргарита — Кузнецова идет из церкви, отнюдь не имея вида загнанной овцы или угнетенной невинности, а, наоборот, превеселой такой девушкой и весьма оживленно болтая с двумя подругами. Ну, конечно, оно так и было! Наверное, они сидели все втроем на одной скамейке в церкви и в промежутках между молитвами потихоньку сплетничали, а потом вышли из церкви... ах! хорошо так кругом, день веселый, солнечный, на сердце радостно, хочется пошалить, порезвиться... Пойдемте-ка вместе домой, а я дорогой прелюбопытную вам штуку расскажу. И вдруг... посередине самого интересного места — какой-то юноша прелестный... Маргарита так на полуслове и замерла, молитвенник выпал из рук, подруги тоже растерялись, отошли к сторонке и перешептываются.

Так в удачно найденном пластическом рельефе был дан совершенно другой образ Маргариты, бесконечно далекий от примелькавшегося шаблона. В пении также показаны были иные от-

М. П. Кузнецова

Маргарита — «Фауст»

тенки. Выходная фраза была спета просто без всякого жеманства. Интересно исполнялась баллада о Фульском короле. Кузнецова пела ее машинально, видно было, что Маргарита делает это нарочно, только чтобы как-нибудь отвлечься от того настроения, которое охватило ее после встречи с Фаустом. Оно, это настроение, так и прорывается наружу, ярким блеском горит в глазах, чувствуется в каждом звуке голоса, чуть только она принимается вспоминать: «как хороши манеры! как строен, ловок он!» или — «я не нашла ответа и покраснела вся!..» В самом деле, при чем тут Фульский король?!.. И точно так же и все дальнейшее в партии Маргариты получало у Кузнецовой или большую простоту и естественность, или драматическое значение, которого раньше не имело.

Большая гибкость таланта Кузнецовой особенно ярко сказалась при исполнении ею роли Кармен. Действительно: только что мы любовались ею в «Лоэнгрине», где Эльза была одним из лучших ее созданий, и вдруг... Кармен! Испытание, на которое мог бы решиться только талант, знающий себе цену и умеющий извлекать из своей сценической палитры именно те краски, какие нужны для данного случая. Кузнецова вышла из этого испытания с честью. Начиная с внешности, все было прекрасно. Она сделала себе прежде всего очень характерный и интересный грим и этим показала, что в ней артистка-художница стоит выше женщины. В самом деле, как женщина, Кузнецова с полным правом могла гордиться своей оригинальной красотой, в которой столь замечателен был этот контраст матово-бледного лица с ореолом интенсивно-черных волос. Ну, какая другая артистка стала бы прятать от публики свою естественную красоту? Они и не прятали никогда, так со своим лицом в каждой роли и фигурировали, считая парик совершенно достаточным средством для изменения внешности. Кузнецова же не побоялась превратить всю эту свою белизну лица, рук и шеи в медно-красноватый загар, и Кармен предстала перед нами, как истинное дитя горячего испанского солнца. Оно, это солнце, не только опалило кожу, оно пронизало насквозь все существо Кармен, превратив ее кровь в подобие клокочущей лавы. Неотразимо обаятельно вела она все свои сцены кокетства с Хозе и каким диким задором при этом горели ее глубокие черные глаза. Гибкая, как козочка, стремительная и порывистая в движениях, переменчивая как море, которое сейчас спо-

койное, и ласковое, и манящее, а то вдруг всколыхнется все неведомо откуда набежавшей зыбью, Кармен в олицетворении Кузнецовой действительно таила в себе что-то страшное и гибельное, что неотразимо влекло к ней всех. А какой необузданный темперамент обнаруживался в ней, когда она начинала сердиться! Она в тот момент становилась похожей на разъяренную тигрицу: сверкали зубы, горели диким огнем глаза, и вся она как-то съеживалась, точно приготовлялась прыгнуть. Одним словом, вся игра от начала до конца была удивительна по тонкой разработке деталей, по проникновению в мельчайшие черты характера Кармен. Несомненно здесь все соединилось в одно: и первоисточник — Мериме, и наука Петровского, в Испании бывавшего, и рассказы Головина, который писал декорации для «Кармен» и весь полон был Испанией, и указания Шкафера, ставившего оперу, и собственные впечатления от Испании.

Утверждая, что Кузнецова создала замечательный сценический образ, я имею в виду собственно пластический образ. Он был вылеплен великолепно, но пластика расходилась с тоном; несмотря на то, что все фразы произносились с отличной выразительностью, музыкальной и драматической, все же во многих местах Кузнецовой нехватало глубины чувства и силы страсти, особенно такой, которую она воплощала в живом ритме своего тела. Но это собственно потому, что партия Кармен никогда не звучит с должною убедительностью, если ее исполняет сопрано, да вдобавок еще лирико-колоратурное; такие места, как «Туда, туда, в родные горы», полное магнетической завлекательности, или сцена гадания, проникнутая зловещим предчувствием близкой гибели, для своего надлежащего воплощения требуют не легких прозрачных красок сопрано, а напротив, тяжелых густых красок меццо-сопрано. Это вообще очень интересный вопрос о взаимоотношениях между тембром голоса и теми эмоциями, которые он призван воплощать. Собственно то же самое и в оркестре: если композитор поручает одну фразу гобою, а другую фаготу, то делает это потому, что для надлежащего выражения его мысли в одном случае нужен именно гобой, а в другом именно фагот: все дело в тембре инструмента. И сколько мне приходилось слышать, партия Кармен в звуковом отношении всегда проигрывала у сопрано, как бы тщательно ее ни отделывали, как бы талантливо ни передавали. Не избегла этой участи и Кузнецова, при

всей громадности проделанной ею в «Кармен» работы, при всем блестящем сценическом воплощении образа. Но при разладе между пластикой и тоном мы не можем, конечно, говорить о гармоническом совершенстве образа.

В общем же Кузнецова живет в благодарной памяти всех, кто ее знал, как артистка, слушать и смотреть которую составляло большое удовольствие. Это потому, что она в значительной степени могла удовлетворять требования тех, кто искал в опере не только благозвучного пения, но, прежде всего, главнее всего, правдивого жизненного воплощения образа, кто хотел, чтобы разыгрываемое перед его глазами действие шло не только от музыки, но и от драмы, чтобы музыка и драма взаимно друг друга проникали, рождая особую форму искусства: форму театра музыкального. Отсюда значение Кузнецовой в истории нашего театра в том, что она полностью стояла на этом пути, ибо форма, линия, краска, краска тональная и ритмическая, все, что нужно для создания полноценного художественного образа, входило в букет ее сценического творчества.

МАРИЯ АЛЕКСАНДРОВНА СЛАВИНА

М. А. Славина в 90-х годах XIX века находилась в полном блеске своего таланта, хотя у нее за плечами лежала уже проделанная ею огромная работа, так как начала она свою карьеру в 1879 г. В эпоху 90-х годов Славина среди женщин-артисток была несомненно самая талантливая. В ее сценическом исполнении вокальная сторона с драматической находились в полном равновесии. Здесь огромную роль сыграло то, что в образовании таланта Славиной приняли участие разнородные элементы. Она училась в казенном театральном училище сперва в его балетном отделении. Это дало ей немалую зарядку на будущее, так как приучило тело откликаться на разнообразные музыкальные ритмы, вообще развязало свободу движений. Склонность к драме заставила Славину перейти на драматическое отделение училища, а так как у нее в это время обнаружился прекрасный голос, то по окончании училища Славина, вместо того, чтобы итти на драматическую сцену, поступила в Консерваторию. Здесь она занималась сначала у Ирецкой, потом у Эверарди, который и дал окончательную

шлифовку ее вокальному таланту. Но и этого мало: в Консерватории Славина еще изучала фортепиано, выработав таким образом из себя и хорошую пианистку. Итак, хореография, драматическое искусство, музыка в ее чистом виде и вокальное искусство, — все соединилось для того, чтобы подготовить артистку, способную создавать на оперной сцене подлинно художественные образы, именно создавать образы, а не просто только более или менее хорошо петь и при этом играть. Как вокалистка Славина имела превосходное меццо-сопрано, очень звучное, вообще голос красивого тембра, подвижной, гибкий, прошедший самую серьезную школу, что позволило ей пробыть на сцене свыше 35 лет. К этому присоединялась глубочайшая музыкальность. Как актриса Славина располагала исключительными внешними данными. Она была очень высокого роста и прекрасно сложена, имела красивое лицо с крупными выразительными чертами. Эта фигура чисто мужского склада особенно помогала Славиной при исполнении ею ролей travesti, и в этом отношении я никогда не видал артистки, которая могла бы тут с ней соперничать. Но и в женских ролях чрезмерный рост Славиной не только никогда ей не мешал, но, напротив, помогал, так как ей постоянно приходилось изображать женщин энергичных, с властным характером, исполненных твердой волей. Талант ее отличался большой восприимчивостью, ей совершенно нипочем было переходить от одного стиля к другому, безразлично — в русском репертуаре или зарубежном, воспроизводить самые противоположные характеры и делать это в высшей степени умно, всегда подметив ту основную пружину, которая руководит действиями изображаемого ею персонажа. Надо добавить еще, что она обладала превосходной дикцией, ни одно слово в ее устах не пропадало.

Славина отличалась особенным умением передавать всякого рода страсть и негу, причем то и другое в необыкновенно ярких красках, так что видно было, что страсть — так уж это действительно страсть, а нега — так уж вовсе безбрежная. Поэтому Кармен, которой, кстати сказать, она была первой и очень долгое время единственной исполнительницей на мариинской сцене, приобретала в ее воплощении характер какой-то мировой очаровательницы. В свое время публика обожала Славину в «Кармен». Любители изящной оперной условности находили, будто Сла-

вина — грубоватая, местами слишком резко выражающая страсть Кармен. Но какой же другой может быть это дитя народа? Правда, многие другие артистки придавали Кармен более мягкие черты, ссылаясь на врожденное изящество многих испанских женщин, особенно севильянок, но какая же Кармен испанка? Она — испанская цыганка и в основном сохранила черты первобытной дикости своего племени.

Кармен Славиной была подлинное дитя народа, первобытное и крайне непосредственное в выражении своих чувств, исполненное дикой грации и яркой чувственности. В манерах никакого изящества, напротив, угловатость, резкость, размашистость, несдержанность. Вообще все краски исполнения очень яркие, полнокровные, выразительные, дающие представление с каких-то стихийно-буйных волнениях крови, которые как внезапно поднимаются, так же внезапно и спадают, о таких чарах страсти, которые испепеляют всякого, кто решится им поддаться. И потому исполнение Славиной «Хабанеры» в 1-м акте звучало грозным предостережением. Все в Славиной — ее природные данные: рост, широкие движения и такие же широкие жесты, яркие краски ее голоса — содействовало тому, что образ Кармен возникал на музыке Бизе широко и мощно, чуждый всякой слащавости и оперной условности. И весь, от акта к акту, он был создан из целого ряда тонких художественных деталей, в которых выразительность музыкальная спорила с такою же выразительностью чисто драматическою. Здесь было самое полное становление сценического образа, в котором правильно угадано его основное зерно.

Совсем другой образ опасной соблазнительницы создавала Славина в Далиле, которой она тоже была первой и непревзойденной исполнительницей. Здесь чары уже восточного характера с примесью библейской кровожадности, здесь и политический расчет тоже: зачаровать Самсона так, чтобы предать его в руки врагов, филистимлян; недаром же и сговаривается Далила об этом с верховным жрецом Дагона. Все это Славиной было выполнено с самой яркой выразительностью. Сколько неги в арии «Открылася душа, как цветок на заре», сколько страсти в последующей большой сцене с Самсоном, какие при этом обольстительные чары в тембре голоса, а в последнем акте что за ядовитый сарказм в речах, обращенных к ослепленному Самсону!

М. А. Славина

Амнерис — «Аида»

Великолепной Амнерис была Славина, быть может, лучшей из всех, кто пытался с нею соперничать в этой роли. Тут была перед нами страстная и властная египетская царевна. Властный характер сказывался уже во фразе, обращенной к Радамесу: «С победой возвратись!» Затем в этой великолепной сцене с Аидой Славина с самой лучшей стороны выказывала свой драматический талант, и нельзя было достаточно налюбоваться на все эти ухищрения, которые Амнерис пускает в ход, чтобы убедиться, что Аида любит Радамеса. Великолепно шла и последняя сцена с ним же. «Стража, привести Радамеса!» — так и чувствуется властность лица, имеющего право здесь повелевать. Сколько непоколебимой уверенности в словах, обращенных к Радамесу: «Ты можешь оправдать себя...» И вдруг... какое разочарование:

Счастья меня лишила,
С Аидой разлучила
И хочешь... подарить мне жизнь!

Удар пришелся в самое чувствительное место. Амнерис вся поникает. Начинается суд над Радамесом. Сколько разнообразных оттенков чувств сменялось в этот момент на лице у Славиной! У нее же кстати была очень хорошо разработана мимика, как ярко выражалась смена настроений: надежды при возгласе Рамфиса: «Оправдай себя!» и во время следующей паузы — вся фигура Амнерис в состоянии величайшего напряжения и полного отчаяния при следующей реплике невидимых судей: «Он безмолвен. Изменил!» И три раза повторяется эта роковая фраза, и отчаяние растет все шире и шире, все существо Амнерис захвачено им, все тело и лицо великолепно отражают всю его глубину... Вот выводят Радамеса, вот идут и его судьи. С последней отчаянной попыткой бросается к Рамфису Амнерис... и тщетно... Грозные судьи глухи к голосу сердца, и в последнем яростном вопле: «Палачи!» срывается с огромной силой выражения вся скорбь разбитой любви, вся попранная гордость, вся бездна сокрушенной надежды.

А вот встает в памяти совершенно другой образ: Ортруда в «Лоэнгрине», мощный образ, вылившийся из героической фантазии Вагнера. Здесь уже никаких чар любви нет, и с мужем Фрид-

рихом фон-Тельрамундом разговор не о любви идет. «Чем ты меня приколдовала?!» — в отчаянии бросает ей Фридрих во время ночной сцены, когда они, сидя вдвоем на соборной паперти, сговариваются, как бы покрепче насолить Эльзе, а заодно и этому таинственному пришельцу. А чем действительно приколдовала? ну, конечно, не порошком каким-нибудь, хотя она и на это мастерица, а просто силою своего характера, необузданно-властного, твердо стремящегося к цели, и Фридрих только игрушка в ее руках, только слепое орудие в осуществлении ее честолюбивых замыслов. Вся фигура Ортруды в изображении Славиной поражала своей грозной мощью, она вся отсвечивала зловещим огнем и была точным пластическим отображением той мрачной музыки, которую Вагнер создал для этой сцены сговора. Непередаваем по своей тонкости переход от мужественных, решительных речей, которыми она обменивалась с Фридрихом, к тону нижайшей покорности, почтительности и униженности, внезапно овладевшими ею при виде Эльзы. Маска была бесподобна. И потом вдруг этот громоподобный взрыв языческой души:

Вотан! Гряди, зову тебя!
Фрейя! С небес услышь меня!

и страшная ярость мщения, а за нею вслед опять тишина, покорство, униженная почтительность, — как все эти оттенки выразительно сменялись в голосе у Славиной, как она умела все это расцветить красками самой яркой изобразительности! И когда она, следуя приглашению Эльзы, исчезала внутри палаццо, каким грозным пророчеством звучал ей вслед из темноты соборной площади возглас Тельрамунда: «Так входит гибель в этот дом!»

В вагнеровском репертуаре у Славиной были еще три роли: Фрикка в «Золоте Рейна», Фрикка в «Валкирии» и Вальтраута в «Гибели богов». Во всех трех с особенной привлекательностью сказывалось ее большое мастерство музыкальной речи. В Вальтрауте ее высокая мужественная фигура в одеянии темных цветов по рисунку А. Бенуа, в высоком шлеме с черными перьями, производила большое впечатление, казалось, точно она вышла из грозовой тучи и хранит на себе ее отражение. Фрикка в «Валкирии» во время ее спора с Вотаном давала живейшее представление о богине-хранительнице незыблемых устоев семейного очага,

не допускающей никаких отступлений от раз выработанного кодекса морали, не идущей ни на какие компромиссы и с помощью своей прямолинейной логики умеющей поставить на своем. Пластически обе роли очень мало динамичны, почти статуарны, так что весь центр тяжести художественной выразительности целиком переносился в омузыкаленное слово. Это слово и подавалось Славиной так, что, внимательно следя за всеми тончайшими динамическими оттенками, можно было удивительно ясно представить себе весь смысл происходящего.

В русском репертуаре у Славиной был целый ряд ролей, выполненных ею с огромным искусством. Мне вспоминаются особенно три из них: Кончаковна в «Князе Игоре», Ратмир в «Руслане и Людмиле» и Графиня в «Пиковой даме».

Кончаковна, которую Славина пела с первого представления «Князя Игоря» (23 октября 1890 г.), являлась воплощением восточной неги, полным претворением в пластике и в голосе музыки Бородина. А Ратмир?.. Это был из всех виденных мною Ратмиров единственный, не похожий на переодетую женщину. Все другие или проигрывали в росте, или плохо маскировали свое женское естество. Одна Славина, благодаря своей высокой мужественной фигуре и крупным чертам лица, напоминала собою юного богатыря. И при этом превосходно пела, выразительнейше передавая малейшие оттенки своей вокальной партии, воплощая с особенной тонкостью негу, истому, страсть, все, чем напоена вся сцена в замке Наины. Чудесно пела она и арию 5-го действия «Она мне жизнь, она мне радость», которая теперь почему-то пропускается, но тогда исполнялась обязательно. Не играли всю 1-ю картину этого действия, но занавес поднимался, открывая вид на уходящую вдаль долину, стояло ложе на ложе — спящая Гориславa и перед нею Ратмир. Хотя оно и выходило несколько концертно, потому что действия тут никакого нет, но делалось это для того, чтобы не лишать публику удовольствия слушать такой шедевр Глинки, как ария «Она мне жизнь». И какая артистка согласилась бы на то, чтобы ей так урезали партию, чтобы отняли у нее возможность блеснуть не только голосом, но и умением выявить в полной мере те тончайшие оттенки музыкальной выразительности, которые таятся в этой арии и, будучи показаны с исчерпывающей полнотой, так ярко свидетельствуют о таланте исполнительницы.

Но венцом всего, что создано Славиной в русском репертуаре, что является ее непревзойденным шедевром, служит ее Графиня в «Пиковой даме», коей она является первой исполнительницей в Мариинском театре. Едва лишь Графиня являлась на сцену, как становилось действительно страшно. Только что все было благополучно: Герман поделился с Томским своей сердечной невзгодой, а последний тщетно пытался его утешить, одна группа гуляющих сменила другую, беспечно болтая, Елецкий с сияющей улыбкой объявил о своей помолвке, все тихо, все спокойно, лишь вдали на горизонте зреет грозовая тучка. И вдруг в эту компанию вторгается фантом: что-то ужасно высокое, длинное, худое и согнутое в пояснице так, что, когда поворачивается в профиль, виден острый угол. Жуткое видение! И совершенно естественно, что Чайковский, сам отчетливо чувствуя жуть этого первого появления персонажа, от которого мрачная тень ложится на все последующие события, написал квинтет «Мне страшно». Да ведь страшно не только Графине, впервые увидавшей Германа и почуявшей в нем что-то роковое для себя, страшно не только Герману перед лицом этого, внезапно явившегося из тьмы времен, призрака, страшно не только остальным, вдруг очутившимся во власти какого-то смутного беспокойства, страшно было автору, когда он сочинял эту сцену, страшно должно быть и зрителю в этот момент. Теперь этот квинтет сплошь и рядом пропускается, что совершенно неосновательно.

Славина была страшна в Графине именно благодаря своему росту. Она не устраивала себе безобразного грима, справедливо полагая, что красавицам в молодости вовсе не обязательно превратиться к старости в страшную маску. Скорее наоборот: красивая женщина, как бы ни была она в преклонном возрасте худа и сморщенна, все же сплошь и рядом хранит в чертах своего лица следы былой красоты. Так и Графиня Славиной: лицо было худое, с сильно заострившимися чертами, потемневшее от времени, но хранило в себе следы былой красоты. Страшное было в росте; он-то и производил впечатление какой-то мрачной тени, которая ложится на все окружающее. Особенно жуткое чувство охватывало вас при взгляде на Графиню в спальне. Длинная, длинная, сидела она, глубоко завалившись в кресле, в своем белом капоте и таком же чепце с ярко-пунцовыми лентами, каким-то отвлеченным звуком пела свою песенку и медленно по-

гружалась в сонную грезу, в которой вставали перед ней Версаль с его салонами, тихо позвякивало золото au jeu de la reine, мелькали мушки, шитые кафтаны, проплывали изящные вельможи и между ними сам король... Тихо, тихо кругом, лишь отзвонили часы над камином, и все колышется над нею сонная греза, и выдвигается из нее темная фигура... Кто это? Дюк де Монпансье? О, нет... это тот страшный офицер... Зачем он тут? Что ему надо?..«Не пугайтесь, ради бога не пугайтесь!..» Смертельный холод прошел по жилам, бежать — ноги не слушаются, крикнуть — голоса нет... позвонить? но куда же девался колокольчик?.. «Вы можете составить счастье целой жизни и оно вам ничего не будет стоить»... Что такое?.. О каком счастье он говорит? И почему именно она, девяностолетняя старуха, может его составить?.. Туман застилает сознание... смертный холод поднимается к сердцу, кажется, что жизнь уже покинула эту длинную оболочку, но нет... «Старая ведьма! Так я же заставлю тебя!..» С последним сверхъестественным усилием вытягивается во весь рост страшный призрак в белом, длинный-длинный, безмерно жуткий, и, как подкошенный, падает в кресло... Кончено. Что-то пробежало в оркестре и оборвалось... Тишина... «Полноте ребячиться. Хотите ли назвать мне три карты? Да или нет?..» Потерявший власть над собой Герман резко дергает Графиню за левую руку. Тело приваливается к краю кресла, а длинная худая рука в белом, свесившись через ручку и помотавшись несколько раз в воздухе, замирает неподвижно... «Она мертва... а тайны не узнал я!» — в смятении пятится Герман.

Славина в этой сцене своей необычайной пластической выразительностью производила захватывающее впечатление, от которого еще больше поднималось настроение финальной сцены, когда при этом взволнованном грозном рокоте оркестра, в этом быстром беге аккордов, казалось, Герман и Лиза стремительно несутся к пропасти, куда обоим суждено низринуться. В этом я вижу особое значение большого таланта. Он выразительностью своей передачи повышает настроение не только собственно того момента, в котором он является действующей силой, но и того, который непосредственно за тем следует. Происходит это, конечно, оттого, что повышается впечатлительность зрителя, захваченного только что разыгравшейся перед ним драмой.

И так все, чего бы ни коснулась Славина, превращалось под ее руками в художественный образ, горевший живыми красками.

Вспоминается ее Любаша в «Царской невесте» Римского-Корсакова, коей она явилась первой исполнительницей. Здесь Славина показывала яркую картину исступленной ревности. Вспоминается княгиня в «Русалке», у которой собственно все дело сводится к одной большой арии 1-й картины 3-го действия, но здесь Славина очень выразительно оттеняла чувство жены, от которой муж внезапно начинает часто и подолгу отлучаться, которая понимает, что былое счастье вдруг куда-то улетело и его не воротишь. Вспоминается боярыня Морозова в «Опричнике» Чайковского, гордо коротающая свой век в печальном одиночестве. Примечательно, что и для изображения таких натур, которые олицетворяют собою пассивное приятие жизни, Славина находила вполне соответствующие мягкие, симпатичные краски, здесь нельзя было узнать ту артистку, которой мы только что любовались в Ортруде, в Кармен, в Амнерис, в Далиле, — в образах женщин, одержимых бурно-пламенными страстями, воплощающих собою непрестанную активность жизни.

В свете всего мною сказанного ясна роль, сыгранная Славиной в истории русской оперы. Ее место — в ряду тех, кто своим искусством, своей способностью осмысливать сценический образ во всей его совокупности, в основном его содержании и воплощать его перед глазами зрителя приемами законченными и выразительными, в красках естественных и жизненных, содействовал процветанию нашей оперы, бесконечно повышая ее значение, как особой формы театрального действа. Высокое мастерство Славиной двигало оперное искусство вперед, к той, тогда еще едва намечавшейся цели, к которой оно пришло в наши дни: к музыкальному театру.

МАРИЯ ДАНИЛОВНА КАМЕНСКАЯ

Каменская принадлежала к числу артисток, которые самой природой предназначены для работы на большой сцене. Подобно Славиной Каменская также была высокого роста и пропорционального сложения, но не обладала ее стройностью, была довольно полной. Черты лица некрасивого, но приятного по выражению, имела крупные и эффектные. С такой фигурой необыкновенно гармонировал ее голос, меццо-сопрано обширного диапазона и совершенно исключительной звучности, особенно в верхнем

регистре, на нотах которого голос лился широкой волной, красиво, свободно, поражая своей металличностью, легко покрывая весь оркестр и хор в самых сложных ансамблях. При этом отличная музыкальность, полное владение всеми секретами вокализации и превосходная дикция: ни одного слова у Каменской не пропадало, и всякую отдельную фразу она умела подать отчетливо, очень выразительно. Но как актриса, она бесконечно уступала Славиной. Ее голос не отличался богатством красочности; передавать различные оттенки страсти было как-то совсем не в ее характере. Пластически она тоже не выказывала большого разнообразия. Правда, всякая роль была у Каменской очень продумана, она старалась придать каждой необходимый рельеф, но, не обладая настоящим даром актрисы, больших результатов не достигала. Ее игра была приемлема, но не захватывала. Часто она вообще не шла дальше общеупотребительных в то время на оперной сцене приемов, отзывавшихся некоторой нарочитой условностью. В общем, певица в Каменской бесконечно превышала актрису.

Лучше всего ей удавались русские народные характеры, например, няня в «Евгении Онегине», Архиповна в «Дубровском», Солоха в «Ночи перед Рождеством» Римского-Корсакова и особенно Спиридоновна во «Вражьей силе» Серова. Эта содержательница постоялого двора выходила у Каменской именно такой продувной бой-бабой, которая отлично умеет вести свои дела, не прочь как можно выгоднее сбыть с рук свою дочь и, вероятно, прекрасно осведомлена о всех проделках своего кузнеца Еремки. Очень хороша она была в «Рогнеде» Серова, где ее громадный голос как нельзя лучше подходил для выражения всех чувств, которые обуревают душу заброшенной княгини. «Варяжскую песню» она исполняла всегда с замечательным воодушевлением. И очень удавалась ей немая сцена во время сна князя, которую она проводила с большой выдержанностью жеста.

В иностранном репертуаре, из того по крайней мере, что мне пришлось слышать лично, Каменская особенно выделялась в трех ролях: Фидес — «Иоанн Лейденский» Мейербера, Ортруда — «Лоэнгрин» Вагнера и Брангена — «Тристан и Изольда» его же. В первой из них Каменской удавалось создать довольно яркий образ любящей матери, у которой обстоятельства отнимают сына. Глубокое чувство вкладывала она в исполнение очень трудной

М. Д. Каменская

Ортруда — «Лоэнгрин»

арии «О, мой сын». Прекрасно вела в высшей степени патетическую сцену в соборе, когда Иоанн, ее сын, принужден отрекаться от матери. Мимические моменты, несколько раз повторяющиеся после фразы Иоанна: «Твой ли я сын?» — были очень выразительны. В Ортруде Каменская значительно уступала Славиной по силе выразительности как пластической, так и тональной, ей не удавалось с такой же яркостью подчеркнуть сильный, властный, демонический характер Ортруды, но в вокальном отношении партия выходила прекрасно и некоторые места звучали устрашающе, вроде, например, коротенького дуэта, завершающего сцену Фридриха и Ортруды. В Брангене Каменской удавалось создать довольно ясный образ беспредельно преданной служанки. Очень трудная, требующая больших голосовых средств, партия прекрасно звучала у Каменской, в особенности в том месте 2-го акта, когда Тристан и Изольда в высшем порыве любовного экстаза погружаются в оцепенение и в это время из глубины сцены на широкой мелодии доносится предостерегающий голос стоящей на страже Брангены. Вообще вокальная сторона дела у Каменской всегда находилась на большой высоте, благодаря исключительным качествам ее голоса и уменью прекрасно им владеть. Надо сказать, что второго такого же мощного меццо-сопрано в Мариинском театре в те годы не было.

МАРИЯ ИВАНОВНА ДОЛИНА

Долина начала свою карьеру необычайно рано. Ей исполнилось всего 18 лет, когда, продебютировав с большим успехом 24 апреля 1886 г. в партии Вани в опере «Иван Сусанин», она была принята в Мариинский театр. У нее было контральто не очень большой звучности, но красивое, мягкое по тембру, с хорошими низами и весьма порядочно обработанное. Роста она была небольшого, немного полная, лицо имела круглое, некрасивое. Таким образом, внешние данные оставляли желать лучшего. Но у нее был незаурядный талант, и он сделал то, что Долина очень скоро выдвинулась в первые ряды, заняв прочное положение и выступая в самых ответственных ролях и так же скоро завоевав не менее прочные симпатии публики. Сделалось это главным образом потому, что Долина принадлежала к числу тех оперных артисток, которые поняли, что на одном пении нельзя

М. И. Долина

Ваня — «Иван Сусанин»

основывать все искусство оперного артиста, нужно присоединить сюда также и драматическую игру, нужно добиваться возможно более слитной гармонии между этими двумя искусствами, нужно в оперном театре явиться художником нового плана.

К таким художникам Долина и принадлежала. Всякий образ, который она воплощала, — безразлично, в русском репертуаре или иностранном, — был всегда Долиной продуман до конца, в каждый она вносила свое понимание, отличное от того, которое давали другие, и далеко отступавшее от готового трафарета. Обработав в мельчайших деталях вокально-музыкальную сторону роли, Долина прилагала все усилия к тому, чтобы изображаемый ею персонаж жил на сцене, облеченный в плоть и кровь. Там, где артистка в своем персонаже усматривала хотя бы слабый намек на жизненность, она всегда умела обратить это обстоятельство в свою пользу. Долина давала чрезвычайно рельефный тип Груни во «Вражьей силе», была очень жизнерадостной Ольгой в «Евгении Онегине», прекрасной княгиней в «Русалке». На ее долю досталось большое количество ролей травести: Ратмир, Ваня в «Иване Сусанине», Изяслав в «Рогнеде», Зибель в «Фаусте», Лель в «Снегурочке», Басманов в «Опричнике» Чайковского. Особенно хорошо, и в пластическом и в музыкальном отношении, удавался ей Ваня, где очень шли к делу внешние данные артистки, а сама вокальная передача, рассчитанная на низкий голос, очень выигрывала благодаря густому красивому тембру голоса Долиной, в особенности в арии последнего акта «Ах, не мне, бедному, довелось принять вздох последний его», где аккомпанемент ведут виолончели. В Изяславе она выразительно подчеркивала его трогательную привязанность к матери, покинутой отцом. В Ратмире Долина уступала Славиной в смысле пластического рельефа роли из-за своего небольшого роста и в смысле богатства оттенков в передаче восточной неги и чувственности, на что такая мастерица была Славина, но в чисто голосовом отношении партия звучала лучше, благодаря контральтовому характеру голоса Долиной, так как она и написана Глинкой в расчете именно на контральто. В общем у Долиной выразительность вокальная в соединении с отличной подачей слов неизменно шла об руку с выразительностью передачи драматической, вследствие чего ее выступление в каждой новой роли всегда являлось для общего ансамбля весьма желательным.

ГЛАВА V

АРТИСТЫ-СОЛИСТЫ

ВАСИЛЬЕВ 3-й, МИХАЙЛОВ, ДАВЫДОВ, АЛЧЕВСКИЙ

МИХАИЛ ДМИТРИЕВИЧ ВАСИЛЬЕВ 3-й и МИХАИЛ ИВАНОВИЧ МИХАЙЛОВ

В памяти моей оба названных артиста сохраняются как некие близнецы, вовсе не похожие друг на друга ни видом своим, ни манерой исполнения, но в отношении к искусству удивительно сросшиеся. Опера с их помощью если и не пятилась назад к костюмированному концерту, по однажды оброненному удачному выражению Серова, зато не двигалась и вперед, а скучно топталась на месте. Трудно сказать, сколько времени длилось бы это, если бы внезапно не появился Фигнер. Оба эти артиста, и Васильев 3-й и Михайлов, были в Мариинском театре прямыми продолжателями той исполнительской традиции, яркими представителями которой в прошлом были: в 60-х годах знаменитый Никольский, а в 70-х — не менее знаменитый Орлов.

Оба в драматических местах «исчезали как актеры», как, говоря о Никольском, выразился Серов, и притом в момент, когда их присутствие было особенно необходимо. Оба для выражения чувств в пластике располагали ограниченным количеством жестов, причем помню, что у Васильева 3-го их и было чуть ли не более трех, а Михайлов играл совершенно так, как сказано в каком-то романе: «и он запел, разводя руками». Таким образом, я еще застал этот тип оперного лицедея, исчезавшего как актер в драматические моменты и вообще выражавшего свое актерское естество считанными жестами. То, что этот тип мог продержаться

на сцене до самого конца XIX столетия, объясняется, конечно, прежде всего взглядом на оперу, как на искусство раньше всего музыкальное, а потом уже драматическое. Про каждого оперного артиста в ту пору могли бы сказать, перефразируя Некрасова: «актером можешь ты не быть, но вокалистом быть обязан».

Но что даже и последнее обязательство — быть вокалистом — сплошь и рядом выполнялось вовсе не до конца, тому живым примером служит вот хотя бы Васильев 3-й. Артист этот дебютировал в Мариинском театре весною 1880 г. в чрезвычайно выгодный для себя момент, ибо знаменитый Орлов уже начал спадать с голоса, а другого тенора, который мог бы нести на себе репертуар, в труппе не было. Таким образом, к Васильеву в скорости и перешли все первые теноровые партии как в русском, так и в иностранном репертуаре, что было ему вполне по силам, так как он обладал большим красивым голосом драматического характера, с особенно легко дававшимися ему предельными нотами верхнего регистра ля, си и др. Успех у некоторой части публики, особенно охочей до теноровых верхних нот, был стало быть вполне обеспечен. Кроме того Васильев был одарен благодарными для сцены внешними данными. Но эти положительные стороны исчерпывались тем, что все шло от природы: и голос и внешность. Дальше следовала абсолютная пустота: никакой школы и никакого таланта. Сырой материал и такое неумение им распоряжаться, что все чисто вокальные удачи Васильева, вроде какого-нибудь красиво профилированного верхнего си, выходили случайно и зависели от того: в голосе сегодня Васильев или нет? В настроении или без всякого настроения? Что можно сказать о таком искусстве, где каждая высокая благополучно взятая нота, чисто выделанный пассаж, удачно сказанная фраза оказывались лишь делом случая?

И можно только бесконечно удивляться, как при отсутствии всякого умения петь, опираясь только на один природный материал, Васильев мог подвизаться на Мариинской сцене с небольшим перерывом 17 лет.

Что же касается драматических способностей Васильева, то как актер он, можно сказать, исчезал полностью, без остатка. Об этой стороне дела он не имел никакого понятия, мимики у него не было, жесты отсутствовали, и даже в таких ролях как Собинин в «Иване Сусанине» или князь в «Русалке», где в конце кон-

М. Д. Васильев 5-й

Левко — «Майская ночь»

цов можно сыграть просто самого себя, будучи чисто русским человеком, каким Васильев и был на самом деле, даже здесь он не мог выказать решительно ничего. Никогда не забуду, какое удовольствие доставила мне характеристика игры Васильева, вычитанная мною в одном солидном музыкальном журнале. Ее автор говорил о том, что в «Русалке» в сцене с Наташей вся фигура князя выражала лишь одно: «что мне с собой делать? Господи, как она долго поет!..»

Васильев именно так и держался на сцене, т. е. совершенно беспомощно. В 1-м акте «Ивана Сусанина», где он одно время был бессменным исполнителем партии Собинина, во время исполнения «Эх, когда же с поля битвы» он ходил взад и вперед по сцене, делая какие-то совершенно бессмысленные круговые движения руками. В 3-м акте все его помышления были направлены лишь на то, чтобы благополучно с должным блеском взять верхнее си во фразе: «И миром благим процветет...»

Приблизительно в таком же стиле был и Михаил Иванович Михайлов, поступивший в Мариинский театр в 1884 г. и покинувший его в 1896 г. Разница заключалась, однако, в том, что Михайлов был гораздо музыкальнее и прекрасно владел своими голосовыми средствами. Его тенор был весьма обширного диапазона, несколько хромавший в нижнем регистре, звучавшем тускло, но зато чрезвычайно свободный, легкий, подвижной в верхнем и красивого мягкого тембра, без малейшей резкости. Гибкость голоса была замечательная, позволявшая ему свободно справляться с самыми трудными в вокальном отношении партиями иностранного репертуара, вроде Рауля, Васко де Гамы в «Африканке», Ромео, Радамеса, обоих Фаустов — Гуно и Бойто, Арнольда в «Вильгельме Телле», Альмавивы в «Севильском цирюльнике» и других. В предсмертной арии Фауста в бойтовском «Мефистофеле» он легко, свободно, широко брал чисто грудное верхнее do dièse, что вызывало фурор у публики, падкой до подобного рода эффектов, и бывало, что когда значительная часть публики без конца вызывала Стравинского за его высокохудожественное воплощение образа Мефистофеля, в эти овации вдруг врезывался чей-то вопль: «Михайлов, do dièse!» — точно кричавший хотел этим выразить: «Ну что там Стравинский со всей его игрой; вот do dièse Михайлова — это дело...» И так как эти самые do dièse Михайлов мог расточать в любом количестве и не так, как Ва-

М. И. Михайлов

Ленский — «Евгений Онегин»

сильев, у которого это было делом случая, а вполне уверенно, ясно и четко, то неудивительно, что у него были поклонники, которые только этих отдельных нот и ждали, только ими и упивались и только за них разражались громом рукоплесканий. Эти поклонники, весьма притом многочисленные, создавали видимый успех Михайлову, что естественно учитывала театральная дирекция. Между тем, они не замечали, что Михайлов при всей своей школе был в исполнении весьма небрежен, заботясь лишь о том, чтобы в известных местах показать красивый звук, эффектно профилировать ноту, дать прекрасное pianissimo на каком-нибудь верхнем si-bemol. И тут же ему ничего не стоило смазать пассаж, а то и проглотить целую музыкальную фразу.

Итак, красивый звук в центре внимания, что же скрывалось за внешней прелестью звучания? Ровно ничего. Ибо пение Михайлова было до такой степени лишено всяких оттенков выразительности, что дело нисколько не проиграло бы, запой Михайлов в один прекрасный вечер всю партию на букву «а», как поют вокализы. И сегодня Ромео, завтра Герцог в «Риголетто», а там Фауст, Рауль, Хозе — все это пелось Михайловым одинаково в смысле красоты звука и одинаково в отношении передачи чувства, выражаемого музыкой этих партий.

А что представлял собою Михайлов как актер? Кого бы он ни изображал, перед глазами всегда неизменно красовался Михаил Иванович Михайлов, зачем-то наряженный в пестрый костюм, который он не умел носить и который его только стеснял, почему-то сегодня с собственными подстриженными усами, а завтра с какой-то нелепой круглой бородой, придававшей ему сходство с Мазини — такой же сценической бездарностью, как и он, с походкой, движениями, жестами, всегда совершенно одинаковыми и ни на ноту не передававшими основной сути изображаемого персонажа.

Через Васильева 3-го и Михайлова Мариинский театр таким образом как бы протягивал руку итальянской опере, дескать, у нас тенора не играют и у вас тоже, у нас они только поют и у вас тоже, словом, нас роднит bel canto. Но на это итальянцы могли бы ответить: «Играть-то мы действительно не играем, а вот что касается bel canto, то это уже вы напрасно; у вас там, слышно, один тенор хоть и хороший и обучившийся, да пассажи мажет,

чего у нас отнюдь не полагается, а другой... другой вообще не знает, куда ему звук приткнуть, хоть и поет на сцене без малого 15 лет. Нет, знаете, нам с вами не по дороге».

Действительно, Мариинский театр в данном случае оказывался ни в тех, ни в сех. С одной стороны, Стравинский и Славина, творцы высокохудожественных образов, тянули его, быть может, сами того не сознавая, на какую-то совершенно иную дорогу, куда театру и суждено было наконец выйти, правда, спустя очень много лет. С другой стороны, этакие представители доморощенного bel canto поворачивали его на тот путь, на который возврата не могло быть, хотя бы в силу вот этой самой доморощенности. Bel canto, свое собственное bel canto, представлявшее собою к тому же смесь итальянского с нижегородским, в лице таких очень сильных его представителей, как тенора Никольский и Орлов и баритон Мельников, было для Мариинского театра к исходу 80-х годов пройденным этапом, а в 90-х звучало уже и нелепостью. Потому что в эти годы, кроме упомянутых Стравинского и Славиной, как самых передовых застрельщиков нарождавшегося совершенно нового стиля оперного исполнения, работали уже в театре и Мравина, и Долина, и Фигнер, и Яковлев, и Чернов, все — артисты, которые в той или иной мере заботились не только о звуке, но и о том, что этот звук должен собою выражать, не только о вокальной стороне дела, но и о драматической. Они все уже отлично понимали, что опера не есть просто собрание отдельных арий, которые в сопровождении оркестра предназначены для того, чтобы им, вокалистам, показывать голос и получать за это от публики аплодисменты, вызовы и цветы, а от газетного рецензента на другой день пару сочувственных слов. Они уже понимали, что опера есть драма или комедия, положенная на музыку и через это обретающая новые средства для своего выражения; что слово, проникнутое музыкой, получает силу выражения часто большую, чем это было до соприкосновения слова с музыкой; что через это их задача по сравнению с задачей драматических артистов бесконечно повышается. Поэтому присутствие среди них артистов, из которых один вообще не знал, что с собою делать на сцене, а другой располагал лишь некоторым арсеналом привычных, рутинных, оперных жестов, один пел партию по вдохновению, не зная, что у него получится, а другой — хотя и по мастерству, но далекому от совершенства, — присутствие таких

артистов в Мариинском театре в 90-х годах прошлого века звучало чистым анахронизмом. Они были последними могиканами концертного стиля оперного исполнительства. Они, правда, получали свою долю успеха, порой весьма значительную. Но этот успех создавала им та часть публики, которая не отличалась тонко развитым вкусом. Другая же ее часть, и весьма немалая, отдавала себе отчет в том, что если смотреть на оперу, как на прибежище красивого пения и притом основанного на большом мастерстве, то незачем ходить в Мариинский театр, когда есть итальянская опера. Если же требовать от оперного представления более сложной художественной выразительности, если хотеть от него более глубоких захватывающих эмоций, если стремиться увидеть каждый оперный персонаж воплощенным в пластический образ, четкий и рельефный, блистающий всеми красками подлинной жизненности, прошедший через горнило музыкальной переплавки, то для достижения такого идеала необходимо желать артистов совершенно иного стиля, и, стало быть, Васильеву 3-му, Михайлову и прочим, с ними схожим, здесь нет места. В конце концов оно так и вышло. Васильев и Михайлов, как представители отживающей манеры сценического исполнения, с одной стороны, а с другой — возросшие требования публики подготовили почву для пришествия в театр Фигнера, как представителя уже другой сценической манеры. Фигнеру, в силу того огромного значения, которое он имел в театре, я посвящаю отдельную главу, так же как и Ершову, этому непревзойденному художнику, сыгравшему в жизни Мариинского театра совершенно исключительную роль.

АЛЕКСАНДР МИХАЙЛОВИЧ ДАВЫДОВ

А. М. Давыдов принадлежал к числу тех артистов, которыми Мариинский театр мог гордиться по справедливости. В нем чисто певческая и сценическая культуры соединялись в достаточной пропорции. В Мариинский театр Давыдов пришел в 1900 г., когда звезда Фигнера начала уже клониться к закату, но зато полным блеском засияла звезда Ершова. В труппе был еще третий тенор: Морской, поступивший в театр в одно время с Ершовым в 1895 г. У Морского был большой голос, типичный тенор mezzo-carattere, позволявший ему петь партии самого различного характера — от Радамеса до Ленского. Но он лишен был того огня,

А. М. Давыдов

Германн — «Пиковая дама»

который делает артиста творцом. Его исполнение было вполне грамотным, достаточно музыкальным, но не вдохновенным. Как актер же он не шел дальше рутинных чисто оперных жестов и в этом отношении несколько напоминал Михайлова, уступая ему в красоте голоса и в технике. Морской был, что называется, полезный артист и для дела являлся незаменимым, ибо без такого артиста никакая труппа никогда не может существовать.

Таким образом, Давыдов с первых же шагов своих в Мариинском театре вступил в конкуренцию с тремя тенорами и настолько удачно, что тотчас же занял первенствующее положение. Этому он был обязан наличием у него подлинного таланта, который поднял своего носителя из низов искусства на самый его верх. Да, было время, когда Давыдов кочевал по разным городам России в составе некоего комического трио. Но так как голос был налицо и тяга к сцене, к настоящему большому искусству, неудержимая, то Давыдов вскоре эстраду покинул, поучился несколько у известного в свое время провинциального артиста и педагога Рядцева и поступил на оперную сцену. Здесь он продолжал еще доучиваться, постепенно приобретая сценическую опытность. Словом, как характеризует Сухово-Кобылин одного из своих персонажей: «судьба выкормила ржаным хлебом, остальное приобрел сам». Давыдов — самоучка, и если ему удалось достичь в своем искусстве высокой ступени, то это произошло потому, что он, никому не подражая, шел самостоятельным путем, руководствуясь верным художественным чутьем, которое не изменяло ему никогда. Он не увлекался дешевым успехом, не удовлетворялся достигнутым, но всегда стремился вперед. На мариинскую сцену он явился во всеоружии, после того как имя его стало достаточно известно не только в провинции, но и в Петербурге, где он неоднократно гастролировал. У Давыдова так же, как и у Морского, был тенор mezzo-carattere не очень сильный, но ровный и необыкновенно приятного мягкого тембра, особенно в медиуме, и владел он им прекрасно.

За время своего пребывания на мариинской сцене, почти 20 лет, Давыдов перепел чуть ли не все партии, какие появлялись в теноровом репертуаре, везде доставляя полное удовольствие своим исполнением. Особенно выделялся Давыдов в Германе. Мариинский театр знал трех Германов — и это были лучшие: Фигнера — первого исполнителя этой партии, Давыдова и

Алчевского. Давыдов был после Фигнера следующим этапом по пути раскрытия образа Германа. Его прекрасный тембр как нельзя лучше подходил для передачи всех тех мест партии, которые, как сцена в спальне Лизы, проникнуты очаровательным подкупающим лиризмом, составляющим своеобразную особенность гения Чайковского. Для того чтобы передавать его с должной выразительностью, надо иметь особо тонкое чутье, — и Давыдов им обладал, надо быть очень музыкальным, и — музыкальностью, остро развитой, Давыдов отличался в полной мере. Партия Германа трудна еще тем, что для создания надлежащего впечатления и вообще для успешного становления образа надо уметь произносить музыкальную фразу, не просто только красиво выпевать ноты, какие написал композитор, но именно произносить фразу. Без выявления всех тонкостей речитатива Чайковского пропадет, например, совершенно вся сцена Германа в спальне графини. Привлекательнейшую сторону дарования Давыдова и составляло то, что он владел искусством музыкальной фразы, он всегда умел раскрыть ее смысл и выразительно ее подать не только в отношении четкости вокальной линии, но и в смысле драматического содержания. Экспрессия его передачи всегда была очень красочна, хотя бы в той же «Пиковой даме» в сцене в казарме, где так легко впасть в дешевый мелодраматизм, Давыдов же проводил ее очень выдержанно, не переигрывая, создавая и в тоне и в пластике ясный образ того противоречивого мучительного состояния высшего нервного напряжения, в каком находится Герман. В общем Герман у Давыдова был значительнее, нежели Герман у Фигнера. Он, во-первых, был проще, без того налета мелодраматизма, которого не чуждо было исполнение Фигнера. Во-вторых, углубляясь в музыку, он шел дальше в смысле раскрытия образа через более тонкие, глубоко продуманные, более выразительные оттенки музыкальной речи.

Это талантливое владение музыкальной речью сослужило Давыдову большую службу особенно, когда он вошел в соприкосновение с Вагнером. Своеобразие вагнеровского речитатива, его музыкально-драматическая насыщенность раскрылась перед Давыдовым еще на первом этапе знакомства с Вагнером, когда он в провинции с большим успехом исполнял Тангейзера. И эта роль значилась в его артистическом багаже, с которым Давыдов при-

шел в Мариинский театр. Здесь в ролях Тангейзера, Зигмунда и Логе ему выпало на долю вступить в соревнование с создателем этих ролей — Ершовым. Надо отдать справедливость Давыдову: он из этого тяжелого соревнования вышел с честью. Он был единственный артист, которым можно было любоваться рядом с Ершовым в этих ролях, единственный не потому только, что у Ершова тут вообще больше не было никаких дублеров, но потому, что упомянутые образы приобретали в исполнении Давыдова всю необходимую рельефность. Он выразительно оттенял страстность Тангейзера, трагическую обреченность Зигмунда, хитрость и увертливость Логе. Ему недоставало голосовой мощи, стихийного темперамента и исключительной пластической яркости, чем отличалось исполнение Ершова; мягкий тембр его голоса порою шел в разрез с настроением момента, вследствие чего создавалось не совсем то впечатление, какое было нужно, но все же выразительность его музыкальной речи, ее интересные значительные по содержанию оттенки, глубина переживания и в высшей степени музыкальное пение в соединении с полной продуманностью образа с драматической стороны, все это содействовало тому, что его Тангейзера, Зигмунда и Логе можно было и смотреть и слушать с полным удовольствием. Никакой диссонанс не нарушал общего выдержанного стиля исполнения.

В вагнеровском репертуаре у Давыдова была еще роль, в которой он ни с кем не конкурировал и остался непревзойденным; это Миме в «Зигфриде», роль очень трудная и музыкально и пластически, с крайне выразительным и четким ритмом. Наконец для того, чтобы воссоздать перед зрителем образ этого злобного, хитрого, продувного, постоянно себе на уме карлика, надо было обладать недюжинным талантом. И было очень занимательно следить за всеми весьма разнообразными переживаниями Миме, в сценах его то с Зигфридом, то с Путником, то с Альберихом, настолько эти переживания ярко отражались через четкую, пластическую, гибкую и выразительную музыкальную речь, тем более, что она отлично звучала в прекрасном медиуме голоса Давыдова. И сценически весь образ был сделан так, что вполне соответствовал его музыкальному содержанию. Получалось впечатление полного гармонического слияния пения и игры. Исполнитель все время был в образе.

Большим художественным достижением Давыдова был также его Хозе в «Кармен», роль, которую ему пришлось исполнять после того, как весь Петербург воспринял здесь большое впечатление от Фигнера. Давыдов, нисколько Фигнеру не подражая, сумел создать здесь свой образ несчастного влюбленного, выразительно оттеняя все перипетии страсти, приводящие к трагическому концу, и самый конец показывая в приемах настоящего драматического мастерства. Нечего и говорить, что сама партия звучала у Давыдова прекрасно и романс 2-го акта он передавал как первоклассный вокалист.

Вспоминается еще одна блестящая роль у Давыдова: Самозванец в «Борисе Годунове», коего он, при возобновлении этой оперы в 1904 г. после 23-летнего перерыва, явился первым и почти бессменным исполнителем. Здесь опять-таки присущее Давыдову мастерство музыкальной речи выказало себя с самой лучшей стороны, в особенности в сценах в келье и в корчме, где выразительность отдельных слов и целых фраз достигала высокого совершенства. И чрезвычайно удачен был грим в этой роли.

Я с особенным удовольствием вспоминаю именно такие роли Давыдова, которые позволяли ему полностью выказывать его достоинства и как певца и как актера. Там, где, как в «Фаусте», вокальная сторона первенствует над драматической, Давыдов выступал как певец во всеоружии техники и пел партию безукоризненно, выявляя все ее тонкие музыкальные оттенки. Выдвигаю же я Давыдова особо как певца и актера потому, что в этих моих отрывочных воспоминаниях я все время ищу тот тип оперного исполнителя, который мне лично был особенно дорог, ибо через него в большей или меньшей степени обрисовывался идеал музыкальной драмы, осуществление которой возможно лишь при наличии культурных артистов, имеющих дар к одновременному воплощению сценического образа не только через тон, но и через жест, к полному слиянию вокального с драматическим. Давыдов высокохудожественным исполнением Германа, Самозванца, Тангейзера, Зигмунда, Логе, Миме, — ролей, немыслимых без отчетливого постижения зерна образа, без полного слияния музыкального с драматическим, доказал, что он безусловно принадлежал к числу таких артистов, которыми только и может держаться подлинный музыкальный театр.

ИВАН АЛЕКСЕЕВИЧ АЛЧЕВСКИЙ

Случай играет большую роль в жизни человека. Он иной раз определяет всю его карьеру. Так было и с Алчевским. Он учился в университете и о театре не помышлял. Внезапно произошла семейная трагедия. Его отец был председателем правления Харьковского поземельного банка. В один далеко непрекрасный день в делах банка раскрылись какие-то очень крупные злоупотребления, и все правление во главе с председателем было отдано под суд. Не дожидаясь суда, отец Алчевского покончил с собою, бросившись под поезд железной дороги. Юноша Алчевский оказался предоставленным самому себе. Надо было жить. Тут-то и возникла мысль: а не пойти ли на сцену?

И вот... Мариинский театр, 4 декабря 1901 г. Идет «Фауст». В программе стоит имя Алчевского. Кто он? Откуда? Никто ничего не знал. Почему дебютирует в декабре, в такое непоказанное время, когда для этого дела с испокон века отведены весенние месяцы? Все было совершенно непонятно. Поднимается занавес. За темнотою фаустовского кабинета, за обычным стариковским гримом не разобрать, кого судьба посылает Мариинскому театру в лице этого неожиданного дебютанта. Естественное волнение первого выхода, да еще в такой ответственной партии, тоже дает себя знать. Но все же слышно, что голос незаурядный, хотя и горлового характера. И вот перемена, — летит прочь седой парик с привязной бородой, и перед нами омоложенный Фауст... ну не очень-то омоложенный. Как раз против Гете: «однако с длинной бородою не сладить с жизнью молодою» — явился перед нами Фауст с бородою достаточно длинною и пречерною, вида отнюдь не слишком молодого. Наконец, встреча с Маргаритой: «позвольте предложить, прелестное созданье, вам под руку пройтись со мной» — голос звучит очаровательно, мягко, свежо. Исчезла Маргарита... И вот чудесно в смысле передачи взволнованного чувства спев фразу: «ангел небес, люблю я, мой ангел, тебя», Алчевский послал в зал такое великолепное верхнее si, взятое свободно, легко, чисто, что в ответ раздался гром аплодисментов. Успех определился сразу — большой, хороший успех, и рос он от акта к акту. Это была победа материала, победа голоса, и даже отнюдь не вооруженного искусством, ибо школы в ту пору Алчевский не имел никакой, победа молодого искреннего чувства, неподдель-

П. А. Алчевский

Дон-Жуан — «Каменный гость»

ного увлечения, большой непосредственности. Пластически же Алчевский был совершенно беспомощен. Сцена явно его стесняла.

Естественно, что при полной актерской неопытности дело сразу на лад не пошло, и в первом сезоне к Фаусту, несколько раз повторенному, присоединился только Индийский гость в «Садко», роль для неумеющих ходить по сцене очень удобная, ибо она сидячая. Но уже в следующем сезоне репертуар Алчевского обогатился семью ролями, среди них Рауль и Лоэнгрин. В сезоне 1903—1904 г. прибавилось еще шесть новых и между ними столь разнохарактерные, как Садко, Ромео, Джеральд в «Лакме» и Собинин. Если пластическая сторона везде оставляла желать лучшего, зато вокальная одерживала победу, чему не мало способствовал верхний регистр голоса Алчевского, который отличался у него природною свободою и гибкостью. По своему характеру это был типичный tenore mezzo-carattere, самый благодарный голос, ибо репертуарные его возможности почти неограниченны. В звуке этого голоса было очень много металла, тембр прекрасный, мягкий, вообще звучание сплошь было бы очень красивое, если бы его не портила определенно горловая манера подачи звука, особенно резко чувствовавшаяся на верхних нотах при forte. Передача чисто вокальная при отличной музыкальности отличалась всегда большой взволнованностью.

Алчевский представляет собою замечательный пример непрерывного роста артистической индивидуальности, упорнейшей работы над собою, постоянного настойчивого стремления к гармоническому совершенству. Он рос не только как певец, но и как актер, пока не достиг в своем искусстве огромных художественных результатов. Служил Алчевский попеременно то в Петербурге, то в Москве, периодически прерывая службу весьма длительными отлучками за границу, во время которых он не только выступал во многих крупнейших центрах, но и совершенствовал свое вокальное мастерство. Окончательную шлифовку он получил у знаменитой Фелии Литвин. И когда после почти трехгодичного пребывания за границей, главным образом в Париже, Алчевский вернулся осенью 1915 г. в Петербург и выступил в Мариинском театре, все знавшие его как артиста буквально ахнули от изумления. Алчевский не то чтобы вырос, а просто как бы переродился даже. Звук голоса, совершенно утратив свой былой гор-

ловой характер, приобрел еще большую полноту, округленность и ровность. Верхи, и без того свободные от природы, стали еще свободнее, увереннее и металличнее. Гибкость голоса достигла предела. Техника появилась такая, что для Алчевского перестали существовать какие бы то ни были трудности в партиях, и он стал их петь не только ничего в них не облегчая, но даже восстанавливая то, что давно исчезло из традиции исполнения. Отделка партии оказалась ювелирной. Ничто не ускользало от внимания Алчевского, причем отношение к делу изобличало в нем подлинного художника. Алчевский любил разные головоломные пассажи и гордился тем, что может их проделывать с легкостью колоратурного сопрано. Но он отнюдь не увлекался ими как самоцелью. Блестящая техника сочеталась в нем с огромной выразительностью пения, с такой подачей фразы, чтобы через нее наилучшим образом выявить настроение данного момента. Всякие блестяще взятые верхние ноты именно по тому, как они брались, лишь повышали эмоциональность выражения. Все исполнение отличалось большой горячностью, вообще очень яркими красками, что сильно увлекало зрителя, ибо он видел перед собою в каждой роли Алчевского живую картину страсти, до мелочей продуманную и набросанную широкими, горячими мазками. Он забывал при этом про наружность. Ибо Алчевского природа обделила. Он был несколько выше среднего роста, сложен непропорционально, имел слишком широкие плечи и выпуклую грудь, стан отнюдь не стройный и даже значительную сутулость. Большая голова и некрасивое лицо, которое портил выдававшийся вперед угол, образуемый линией носа и подбородка. У него было в сущности то, что в просторечии не весьма вежливо именуется «кувшинным рылом». И тем не менее все это забывалось даже в «Ромео», настолько Алчевский заботился о тщательной игре, о соответствии пластического образа наполняющему его музыкальному содержанию, о выразительнейшей передаче каждого драматического момента, причем в зависимости от силы этого момента находилась сила самой передачи. Чем патетичнее, чем насыщеннее страстью был драматический момент, тем краски исполнения Алчевского становились горячее, ярче, увлекательнее. Предела здесь, казалось, нет. Нервная напряженность передачи доходила до крайней степени захвата зрителя, который с затаенным дыха-

нием следил за малейшими оттенками этой взволнованной музыкально-драматической выразительности и разражался под конец бурными аплодисментами.

Заразительность искусства Алчевского действовала даже на видавшую всякие виды холодную, чопорную публику абонемента, и я сам был свидетелем того переполоха, который произвел в один из абонементных дней Алчевский, неожиданно появившись в «Гугенотах». Публику было не узнать, до того она расшумелась, без конца вызывая Алчевского. Действительно, было от чего потерять душевное равновесие. Рауль — мейерберовский персонаж нельзя сказать, чтобы драматически очень интересный, герой, по ходу действия обреченный в отношении переживаний на множество пустых мест; это те моменты, когда новички на сцене не знают, куда им девать руки, пока не догадаются, что правую можно упереть в бок, а левую положить на эфес шпаги. Рауль не столько образ, сколько партия. Но зато какая партия! Исполненная величайших трудностей, требующая от певца не только безукоризненного голоса, но и первоклассной школы. Артисту, даже весьма одаренному сценически, привыкшему обдумывать каждый шаг и всякий жест, способному создавать четкие образы, но не обладающему ни выдающимся материалом, ни школой, нечего и думать браться за Рауля: все в его исполнении потускнеет и никакого впечатления не произведет. Если музыка Мейербера и не блещет особенной глубиной мысли, зато она в высшей степени декоративна, театральна и требует для надлежащего своего воплощения в пении ярких красок, выразительной динамики, насыщенной экспрессии; всем этим в высшей степени проникнута партия Рауля, предъявляя таким образом к исполнителю исключительно высокие требования. Если артист на эти требования ответить не может, — значительная часть интереса к «Гугенотам» пропадает, в особенности во второй половине 4-го действия, вмещающей знаменитый любовный дуэт.

Понятно, что Алчевский, достигший вершины мастерства, превратил своего Рауля в нечто вполне достойное мейерберовского стиля, и неудивительно, что где бы он во Франции в «Гугенотах» ни выступал, везде он имел огромнейший успех. Алчевский передавал партию Рауля прежде всего очень увлекательно, в смысле наполненности каждого звука, преодолевая высокую тесситуру с

поразительной свободой и легкостью, давая все время именно ту яркую красочность, какая требуется мейерберовским стилем. Рассказ в 1-м акте о встрече с прелестной незнакомкой, столь поразившей пламенное воображение Рауля, Алчевский проводил с массой самых тонких оттенков выразительности, заключая его каденцией замечательного блеска и чистоты, и в завершение ее делал нечто уж просто сверхъестественное для мужского голоса: он очень чисто и эффектно выделывал трель на верхнем си. Алчевский сам рассказывал, что эту трель никто никогда не делает, но в партитуре у Мейербера она имеется, и возможно, что первый исполнитель Рауля в Парижской Большой опере, знаменитый Нурри, с нею справлялся свободно. Это была эпоха замечательных голосовых талантов, для которых все было нипочем. С течением времени трель эта исчезла из обихода представления, и Алчевский имел мужество ее восстановить, причем весьма радовался, что он это может, радовался, что ему удалось поднять на такую высоту свое чисто певческое мастерство. Трель ошеломляла публику, раздавался гром аплодисментов, но дело вовсе не исчерпывалось только одним показом вокального мастерства, не ведающего для своего надлежащего выполнения никаких препон, нет, потому что в красках этого замечательного звукового мастерства раскрывалась и отчетливая, исполненная самого живого чувства, картина всех переживаний Рауля. Динамика страсти росла от акта к акту, ни на минуту не снижаясь, пока не завершалась бесподобным по силе выражения дуэтом 4-го акта, горячая патетика которого воплощалась Алчевским с исключительной музыкально-драматической выразительностью. Причем и пластически все было сделано так, чтобы получалась полная гармония, чтобы каждый жест и всякое движение стремились к возможно более четкому, ясному и жизненному становлению образа.

Столь же замечательно пел Алчевский Радамеса в «Аиде». Смело можно сказать, что в те годы никто в России так исполнять эту партию не мог. Для Радамеса мало иметь хороший голос — и в них недостатка не было, — но необходимо до конца владеть всеми секретами вокализации, потому что только через них раскрываются вполне все намерения Верди и приобретает смысл то искусство bel canto, которого Верди был последним пламенным апологетом в своей стране. Огромный темперамент этого

мастера требует и от исполнителя его музыки также, прежде всего, темперамента.

И таково именно было вокальное творчество Алчевского в Радамесе. Не говоря уже о совершенно безукоризненной технике, обращавшей в ничто все трудности партии, артист пел с таким увлечением, вкладывал в свое исполнение столько теплоты, искренности и огня, что смотреть и слушать его было большим наслаждением. Запетая и заигранная роль Радамеса появлялась в неожиданно новом свете. Разные отдельные моменты, которые зритель, бывало, оставлял без внимания из-за их бессодержательности, у Алчевского оказывались как раз очень содержательными, и таким образом достигалось полное впечатление очень большой законченности и предельной выразительности. Главное, что здесь было дело не только в одной кантилене, но и в тщательной музыкальной передаче всей партии, от первой ноты до последней.

С особенной благодарностью вспоминаются две русские роли у Алчевского: Герман и Дон-Жуан в «Каменном госте» Даргомыжского.

Я выше упомянул, что Давыдов, как Герман, стоял посредине между Фигнером и Алчевским. Действительно, для эпохи конца XIX века и начала века XX Алчевский был последним Германом в смысле полноты раскрытия образа. Вокальная передача была безукоризненна. Сильные места вроде: «даю я клятву» 1-й картины звучали превосходно, с огромной выразительностью. Чисто лирические моменты, как, например: «прости, небесное созданье» во 2-й картине, исполнены были задушевности, теплоты и того прекрасного особенного лиризма, который отличает Чайковского. Знаменитую арию «Что наша жизнь» Алчевский исполнял так, как она написана у Чайковского, т. е. на полтона выше, чем это было принято. Эта традиция исполнения пошла от Фигнера, который, прорабатывая Германа под руководством автора, нашел тесситуру «Что наша жизнь» слишком высокой и просил Чайковского транспонировать на полтона ниже, на что тот и согласился. С легкой руки Фигнера такое исполнение и укоренилось на всех сценах, транспонировка вошла и во все клавиры; в одном из последних юргенсоновских изданий клавира с пением «Что наша жизнь» в натуральном тоне была приложена отдельной вкладкой. Алчевский, пользуясь естественностью и полнотой звучания всех

нот своего верхнего регистра, стал исполнять арию в этом натуральном тоне, и надо сказать, что от этого ария только выиграла; от этого полутона выше чувство роковой неизбежности, пронизывающей арию, тоже усилилось, она вся стала звучать с более яркой экспрессивностью и произвела на слушателей неотразимое впечатление.

Вся речитативная сторона партии Германа приобрела в исполнении Алчевского особенную выпуклость. Вот когда выказалась в самом привлекательном свете его отличная музыкальность и способность проникаться стилем исполняемого. Не диво было бы услышать виртуозно исполненные «Я имени ее не знаю», «Прости, небесное созданье», «Что наша жизнь» — эти исключительно важные музыкальные куски, на которых всегда преимущественно останавливается внимание исполнителя. Гораздо более трудной задачей было овладеть речитативами Германа, ибо за ними скрываются особенно прихотливые оттенки мысли композитора... «Три карты знать, и я — богат»... «А вот она Венерою Московской»... «Гляжу я на тебя и ненавижу...» «Бежать хотел бы прочь, но нету силы»... «Если когда-нибудь вы знали...» «Я смерти не хотел ее...» «Там груды золота лежат и мне одному принадлежат...» — все эти музыкальные фразы и целый ряд других — они-то именно и выражают сложный психический процесс, совершающийся в Германе, его постепенно растущую маниакальную одержимость, приводящую к роковой развязке. Для придания полной выпуклости этим речитативам надо услышать в их музыке нечто бóльшее того, что выражено черными значками нот. Выражая свои переживания через слово, поэт может сказать, что не все осознанное им полностью входит в слово, что остается еще некоторая часть, которая словом не вполне выражена, а поэт тем не менее ее чувствует. Всякий, на долю кого выпадали глубокие переживания, знает, что далеко не всегда их можно точно формулировать словами. Также и композитор, выражающий чувства и настроения через музыку, не может сказать, что вот эта тональность и эта последовательность нот, со всеми диезами, бемолями, бекарами, с фотографической точностью выражают его переживание. Остается еще что-то, что он сам чувствует отчетливо, но одних нотных знаков недостаточно. Остается еще какое-то «чуть-чуть», от которого, однако, зависит самая полнота в выражении переживания, возможность схватить край-

нюю его глубину. Способность овладевать этим «чуть-чуть», этим последним штрихом, завершающим картину, — есть высшее мерило таланта исполнителя. Это — та граница, где его творческая интуиция сливается с интуицией творца произведения и раскрывает в полной ясности то, что последний чувствовал, стремясь облечь свои переживания в яркий наряд музыкальных красок. Эта способность есть удел лишь немногих избраных талантов. Ею в высшей степени был наделен Собинов и потому ему удалось в таком совершенстве создать образ Ленского. Ею в такой же степени обладал Алчевский, и отсюда столь проникновенное исполнение им Германа. Все, что можно было почувствовать за плотною занавесою нот, Алчевским было осознано до конца и полностью донесено до зрителя. Его в высшей степени эмоциональная передача, насыщенная крайне выразительными красками, создавала яркую картину взволнованных переживаний Германа. Некоторый диссонанс вносила несколько невыдержанная пластика. Наблюдалось чрезмерное количество жестов, вследствие чего Герман выходил излишне размашистым, суетливым, беспокойным. Это мельчило облик. Хотелось большей сосредоточенности, большего внутреннего кипения, на которое пластика давала бы лишь намеки, и от этого впечатление более тесной гармонии между пластикой и тоном бесконечно выиграло бы.

Дон-Жуан Даргомыжского был у Алчевского исключительным художественным созданием, в особенности если принять во внимание все трудности стиля. Даргомыжский, стремясь достичь самого полного слияния музыки со словом, создал в своем «Каменном госте» идеальную музыкальную речь, причем все оттенки пушкинского стиха нашли себе самое полное созвучие в музыке. Музыка следит за всеми переживаниями и настроениями, воплощенными в стихах, и дает им новое исчерпывающее выражение при самой полной индивидуализации речи каждого отдельного лица, при ясно очерченной характеристике каждого героя драмы. Исполнять такую музыку, столь непохожую на всякие другие оперные стили, было делом весьма трудным.

Но Алчевский доказывал здесь, что для него не составляет трудности переход от Мейербера к Даргомыжскому, что ему нипочем забыть про все голосовые кунстштюки Рауля. Здесь не приходилось щеголять своим изумительным по блеску и свободе

верхним регистром, ибо партия Дон-Жуана почти сплошь на центре, но зато артист имел полную возможность выдвинуть другие достоинства своего исполнения: изысканную музыкальность, чудеснейшую фразировку, тончайшую способность к передаче самых скрытых, самых интимных красот каждой фразы, придавая ей исчерпывающую выразительность. Темперамент артиста делал все исполнение весьма красочным и увлекательным. Особенно замечательно звучала у него вся сцена с Донной Анной у памятника и именно начиная с этих стихов:

О пусть умру сейчас у ваших ног,
Пусть бедный прах мой здесь же похоронят...

Это была воплощенная страсть, всепокоряющая энергия мужского естества, не признающего преград и не знающего поражений. Здесь в Дон-Жуане Алчевский показывал с самой лучшей стороны свой талант музыкального декламатора, свою способность глубоко вникать в стиль исполняемого.

Эта способность блестяще выказывала себя не только в плане оперном, но также и в совсем другой области, переходить в которую с успехом удается далеко не всем даже очень знаменитым оперным артистам: в камерном концерте. В этом отношении очень запомнился один вечер, устроенный Алчевским в Малом зале Консерватории, на котором он выступил с программой, посвященной целиком произведениям Гнесина, одного из тогдашних ярких музыкальных новаторов. Все было спето Алчевским с замечательно тонким постижением своеобразного стиля этого автора, но особенно запомнились две песни к блоковской драме «Роза и крест»: пажа Алискана и Гаэтана. Из них последняя замечательна по тому, как музыкальная выразительность пронизала собою стихи Блока, которые сами в себе уже настолько музыкальны, что требуют напевной декламации. В устах Алчевского эти стихи, напоенные особым светом музыки Гнесина, звучали превосходно.

Алчевский представлял собою тип высоко-культурного, с головы до ног интеллигентного артиста. В частной жизни держался просто, но была в его психологическом облике какая-то глубокая трещина, выражавшаяся в повышенной нервозности. Кто наблюдал Алчевского в последние годы его жизни, замечали в нем эту ненормальную нервозность, но были далеки от мысли, что она может привести к трагическому концу и притом так быстро.

1917 год застал Алчевского на гастролях в Харькове. Из Харькова артист проехал в Баку. И вот тут пораженная психика дала себя знать. В Баку в это время гостила у своих друзей одна, ныне покойная, писательница, хорошо знавшая Алчевского. Она рассказывала мне, как однажды Алчевский в сильно возбужденном состоянии ворвался в ее комнату и перебил там все, что можно было разбить. Она подняла тревогу. Сбежались люди. С трудом удалось Алчевского успокоить и увести из комнаты. Дальше пошло все хуже и хуже. Назначенный с его участием спектакль пришлось при переполненном зале отменить из-за крайне возбужденного состояния артиста, а затем психическое расстройство уже приняло настолько ясную и резкую форму, что потребовалось немедленно поместить его в психиатрическую лечебницу, где, промучившись недолго, Иван Алексеевич Алчевский скончался. Это произошло 27 апреля (по старому стилю) 1917 года. Смерть пресекла жизнь артиста в то время, когда он, едва достигши 40 лет, находился в полном расцвете своего таланта, пробыв на сцене с небольшим шестнадцать лет.

ГЛАВА VI

АРТИСТЫ-СОЛИСТЫ

ЧЕРНОВ, ТАРТАКОВ, СМИРНОВ, ШАРОНОВ, КОРЯКИН, СЕРЕБРЯКОВ, АНТОНОВСКИЙ, КАСТОРСКИЙ

АРКАДИЙ ЯКОВЛЕВИЧ ЧЕРНОВ

Родился Чернов в Ростове-на-Дону, где отец его имел магазин готового платья. Настоящая фамилия его была Эйнгорн. А Чернов?.. Я думаю, что этот псевдоним вел свое происхождение непосредственно от его черных-пречерных глаз, которые очень удачно завершали его внешний весьма эффектный облик. Чернов был высокого роста, на редкость строен, с отличными длинными ногами, имел красивое смуглое лицо, густые черные волосы и большие черные жгучие глаза, которые иной раз при удачном повороте головы по отношению к свету действительно сверкали, что производило особенное впечатление в разных экзотических ролях, а в них Чернов был исключительно рельефен. Вообще внешне Чернов представлял собою очень яркую фигуру. Начал он свою карьеру в оперетке, и говорят, что, когда он появлялся маркизом де-Корневиль, публика буквально млела от восторга. Чернов в самом деле имел в оперетке огромнейший успех, но голова у него от того не закружилась; он стал усиленно готовить себя к оперной карьере и настолько в этом деле преуспел, что в 1886 г. был после дебюта принят на мариинскую сцену, на которой и занял сразу очень хорошее положение, благодаря своей исключительной талантливости. У него был низкий баритон, очень звучный, широкого диапазона, но сухой, с резким тембром, вследствие чего ему лучше всего удавались партии, где требова-

лась мужественная окраска звука и резкий тембр не вредил. Обработан голос был очень хорошо, и владел им Чернов прекрасно. Главное же, что выдвигало его на первый план, — это общая художественность передачи. Чернов владел даром музыкальной речи и всякую фразу произносил чрезвычайно выразительно; обладая к тому же очень ясной дикцией, он каждое слово полностью доносил до слушателя. Природный же темперамент делал то, что все исполнение в целом отличалось большой живостью и увлекательностью, так что в моменты наивысшего подъема забывался даже резкий тембр его голоса. В этом отношении Чернов служил ярким примером того, как артист, упорно работая над собою и стараясь развить свой талант с разных сторон, может преодолеть природные недостатки голоса, или, в крайнем случае, заставить слушателя их не замечать. И так как Чернов кроме того всегда заботился и о том, чтобы каждому своему персонажу придать весь необходимый пластический рельеф, то получалась весьма удовлетворительная в большинстве случаев гармония между его пением и игрою.

Но в таланте Чернова несомненно была какая-то ограниченность: имея весьма обширный репертуар, Чернов почти не числил в нем русских ролей, а те, которые он исполнял, не принадлежали к лучшим его созданиям. Он, правда, был первым исполнителем Владимира Галицкого в «Князе Игоре», но я, видевший Чернова во многих ролях иностранного репертуара и познакомившийся с его манерой исполнения, решительно не представляю себе, как он мог справиться с ролью Владимира Галицкого. И нужно думать, что он действительно с ней и не справлялся, ибо, исполнив во втором сезоне сценической жизни «Князя Игоря» эту роль только один раз, он в дальнейшем больше никогда к ней не возвращался. Правда, он пел еще Олоферна. Это гораздо больше ему подходило. Но здесь он имел такого соперника как Стравинский, с которым конкурировать в чем бы то ни было, а в Олоферне в особенности, было решительно невозможно.

У Чернова была особая специальность: характерные роли, очень мужественные и с налетом либо экзотики, либо злодейства. В первом плане кроме Нелуско в «Африканке» очень выдвигался его Амонасро в «Аиде», которого он пел с огромным увлечением, давая и в пластике очень выразительный контур. Во втором интересны были Барнаба в «Джиоконде», Тонио в «Паяцах» и особенно

А. Я. Чернов

Мефистофель — «Фауст»

Яго в «Отелло». Везде в этих ролях он умел находить яркие и характерные краски, соответствовавшие основной природе персонажа. Перед ними значительно бледнел Мефистофель в «Фаусте», которого он сначала исполнял в очередь со Стравинским, когда же последний перестал петь эту партию, она в лице Чернова приобрела на некоторое время единственного исполнителя. Пел Чернов ее весьма выразительно, но играл шаблонно, ничего нового и оригинального не давая. Он был просто внешне очень эффектен, его высокую стройную фигуру прекрасно облегал обтяжной костюм Мефистофеля; гримировался артист так, как это в ту эпоху было в обычае: небольшая острая бородка, усы кверху, шилом, и параллельно усам убегающие вверх брови; таков был штампованный облик Мефистофеля. Его впоследствии убил Шаляпин. В движениях и жестах Чернов обнаруживал большую подвижность, гибкость и ловкость, но все это с привкусом какого-то салонного изящества, совершенно к делу не идущего. Впоследствии, когда я увидел в роли Мефистофеля знаменитого Эдуарда Решке, поляка по происхождению и француза по сценической манере, я понял, откуда шел этот трафарет в исполнении роли Мефистофеля на русской сцене. Злой дух у Решке был необычайно подвижен, изгибался на всевозможные манеры, вообще напоминал фокусника, шпагоглотателя, «профессора» черной и белой магии, слывущего у дам «неотразимым», ловкого и изящного салонного кавалера. Это было далеко даже от оперы Гуно, не говоря уже о каких бы то ни было воспоминаниях о первоисточнике, о злом духе Гете. В таком роде был и Мефистофель Чернова. Но вместе с тем он был и последний на мариинской сцене.

Была у Чернова еще одна очень интересная роль в иностранном репертуаре: это Фальстаф в одноименной опере Верди. Он был первым и единственным исполнителем этой роли в Мариинском театре. Чернов проделал здесь огромнейшую работу: он тщательнейше изучил партию, стараясь уловить все ее тонкости, сделал себе отличный грим, в котором совершенно исчезло его красивое лицо, музыкально пел, пытался возможно более реально играть, так что в общем совершенно отошел от привычных для него приемов изображения экзотических и злостных характеров, но главной сути Фальстафа, его через край бьющей комической стихии не передал. Да и не мог передать, сколь бы ни старался, потому что комическое его таланту было абсолютно чуждо.

Но куда же годится Фальстаф — этот воплощенный смех, если отнять от него комическое начало? Явно никуда. И я думаю, что неуспех «Фальстафа», этой солнечной вердиевской комедии, на мариинской сцене только и может быть объяснен тем, что, поручив роль комика такому некомическому актеру, как Чернов, вынули из пьесы ее основной стержень. Понадеялись на пение, ибо в отношении пения на Чернова конечно можно было вполне положиться, и забыли, что Фальстафа мало спеть, надо еще его и сыграть, да так сыграть, чтобы публика нахохоталась до колик в животе, как это бывало, когда Стравинский изображал Фальстафа в «Виндзорских кумушках» Николаи. С Верди этого не получилось, и «Фальстаф» на следующий же сезон был снят с репертуара с тем, чтобы никогда уже больше не появиться. Это был крупнейший промах режиссуры: имея в труппе такого замечательного Фальстафа, как Стравинский, она предпочла занять в этой роли совершенно неподходившего к ней Чернова, Стравинскому же поручить второстепенную роль Пистоля, которого с успехом мог бы исполнять любой второй бас. В дальнейшем, видя, что Чернов явно изнемогает под бременем непосильной для него задачи, она все же не догадалась передать роль Стравинскому. А после стало уже поздно, во-первых, и для самого Стравинского, во-вторых, и для театра, ибо в нем не оказалось артиста, которому роль Фальстафа была бы вполне по плечу.

Сценическая карьера Чернова оборвалась при полном расцвете его артистических сил и совершенно так же трагически, как карьера Алчевского. Было это в 1900 г. Шла опера «Кармен». Чернов пел одну из своих удачных партий — Эскамильо. И вдруг случилось нечто страшное: внезапный мрак окутал сознание артиста, его пришлось свезти в психиатрическую больницу на Удельной. Здесь в процессе постепенного физического и духовного угасания прошли пять долгих лет. 14 марта 1904 г. наступила смерть.

В общем, вспоминая все мною виденное в исполнении Чернова, я прихожу к заключению, что он был из того материала, из которого формируются подлинные артисты. Отличный певец — Чернов в то же время одарен был чувством сцены и для своего времени являлся передовым артистом. Ему нехватало смелости, чтобы ломать штампы, как, например, в Мефистофеле, но он во всяком

случае всегда стремился к тому, чтобы вокальная сторона шла об руку с драматической, чтобы изображаемые им люди были не деревянными манекенами, но выразительными носителями тех, либо других страстей.

ИОАКИМ ВИКТОРОВИЧ ТАРТАКОВ

Эффектная красивая голова; интересное лицо особенно в профиль; en face — оно проигрывало, ибо было несколько широко; густая шапка вьющихся волос, производившая такое впечатление, как будто перед вами — пианист, скрипач или виолончелист, но отнюдь не певец (такие пышные шевелюры были тогда в моде у виртуозов-инструменталистов) и, благодаря этим волосам и общему очерку лица, какое-то едва уловимое сходство с Антоном Григорьевичем Рубинштейном.

Но эта интересная, выдававшая свою принадлежность крупнейшему таланту, голова сидела на довольно нескладном туловище. Тартаков был среднего роста, непропорционально широк в плечах и в груди и имел несоразмерно короткие в сравнении с корпусом и толстые ноги, что особенно резало глаз, когда Тартаков появлялся в какой-нибудь «триковой» роли. В общем, за исключением лица, сценическая внешность была не из благодарных, что сыграло некоторую роль в росте наших симпатий к этому артисту, роль, которая в глазах многих может показаться довольно глупой.

А дело тут было вот в чем.

Тартаков появился в Мариинском театре в 1882 г., прослужил два сезона, как-то не привился, ушел в 1884 г. в провинцию и вернулся только 10 лет спустя, т. е. в 1894 г. Это его возвращение совпало с расцветом славы первого баритона труппы Яковлева, который был в полном смысле слова красавец-голос и красавец-мужчина. Замечу, что появление Тартакова, ни голосом, ни наружностью нисколько на Яковлева не походившего, да еще в том же самом репертуаре, вызвало в аборигенах Мариинского театра, в особенности в молодой их части, некоторое неудовольствие, настроило их на оппозиционный лад. Автор этих строк сам был неумеренным «яковлевистом» и потому оппозиционность эту полностью разделял. Нам казалось, что нас обкрадывают, что если на афише напечатано «Евгений Онегин —

И. В. Тартаков

Демон — «Демон»

Тартаков», а не «Евгений Онегин — Яковлев», «Граф Невер — Тартаков», а не «Граф Невер — Яковлев» и т. д., то... стоит ли вообще итти в театр? Не подождать ли, когда будет Яковлев, а не Тартаков, ибо где же Тартакову состязаться с Яковлевым? В особенности взволнована была женская половина меломанов, для которых выше «душки» Яковлева, казалось, ничего на свете не существовало.

Когда прекратились, наконец, всякие сопоставления Яковлева с Тартаковым, всякие по этому поводу «охи» да «ахи», оказалось, что, вопреки пословице «два медведя в одной берлоге не уживутся», Яковлев и Тартаков преисправно в одной берлоге ужились, поделили между собою симпатии публики, а в дальнейшем, по мере того, как звезда Яковлева стала тускнеть, звезда Тартакова разгоралась все более и более, пока не затмила Яковлева.

Отчего же это произошло?

Пусть Тартаков не имел ни внешности Яковлева, ни даже столь же блестящего голоса, зато он бесконечно превосходил его как вокалист. Тартаков был ученик знаменитого Эверарди и по времени своего пребывания на сцене, пожалуй, и последний его ученик. А быть учеником Эверарди, соединяя с этим собственную природную одаренность, значило усвоить все лучшие стороны чисто итальянского bel canto, приобрести высшую культуру пения.

Голос Тартакова был лирико-драматический баритон — очень большой, звучный, ровный и свободный на верхах, но красотой тембра не отличался, хотя был достаточно мягкий. Звук вообще был очень густой и сильный, но производил странное впечатление: казалось, будто он идет как-то из живота, очень своеобразная манера, и к ней надо было привыкнуть, чтобы перестать ее замечать. Обработан этот материал был превосходно, и таким образом то обстоятельство, что он сам по себе не был уж очень красив, отходило на задний план. Все ноты во всех регистрах звучали одинаково ровно, были очень содержательны, а верхи отличались особым блеском и свободою. Дыхание было огромное; поставив какую-нибудь ноту на это дыхание, Тартаков давал такую широкую волну звука, что казалось ей и конца не будет. Piano выходило у него очень мягко и нежно, было также отличное красивое mezzo-voce, которое Тартаков применял очень умело и всегда к месту, а forte звучало без малейшего напряжения, свободно и красиво. Кантиленой Тартаков был наделен в высшей

мере, широкое плавное пение удавалось ему прекрасно и составляло одну из самых сильных сторон его таланта. Подвижность и гибкость голоса были доведены до крайнего предела, так что технических трудностей для него не существовало. Музыкален Тартаков был чрезвычайно. Вся эта великолепная школа, умно и талантливо воспринятая от Эверарди, отнюдь не являлась для Тартакова самоцелью. Школа служила ему фундаментом, на котором он воздвигал внушительное по формам здание музыкально-драматической выразительности. Как умный человек и настоящий артист в душе, Тартаков отлично понимал, что никакие его верхние фа или соль, сколь бы блестяще ни раскатывал он их по всему зрительному залу, никакие ловкие и прельстительные пассажи, словом, никакие голосовые фокусы, какую бы бурю аплодисментов и вызовов они ни поднимали, не создадут ему ореола певца-художника. Ему мало было показывать звучание. Он всегда стремился к тому, чтобы в этом звучании доносилась до сознания слушателя музыкальная мысль не только всего произведения в целом, но и каждого его такта в отдельности.

Тартаков именно был певцом-художником, для которого в авторских намерениях никогда ничего не оставалось неосознанным. Никогда никаких отдельных блестящих кусков, но все блестяще в целом. Тартаков умел подать всякую фразу не только прекрасно как музыкальный кусок, но и сообщив ей именно то выражение, которое в ней прячется. Исключительный мастер кантилены, — он был таким же мастером мелодического речитатива. Способность улавливать мельчайшие оттенки музыкальной мысли делала то, что Тартаков равно хорошо исполнял и Верди, и Вагнера, и Чайковского, и Рубинштейна, и Римского-Корсакова.

Тартаков был прекрасным Жоржем Жермоном в «Травиате», в этой бесконечно запетой партии он умел находить интересные оттенки и вообще пел ее всю в приемах настоящего итальянского bel canto. Но особенный успех он имел всегда в «Риголетто», этой труднейшей партии во всем итальянском репертуаре. Здесь он поднимал свое исполнение на огромную художественную высоту. Все, что можно было показать здесь: и точность интонации, и безупречную фразировку, и длину дыхания, и искусную филировку, и смену звучнейшего forte на нежнейшее pianissimo, и блеск верхов, и широчайшую напевность, — все это Тартаков

показывал в совершенстве, соединяя с этим отчетливый рельеф каждой фразы, придавая всякому слову всю полноту драматической выразительности и сопровождая его столь же выразительной пластикой. Здесь не было ни одного непродуманного штриха, ни единой детали, которая не горела бы светом яркого живого таланта. И не только в ту эпоху, к которой относится мой рассказ, Тартаков не знал себе в этой роли соперников, но не приобрел их даже и впоследствии. Ибо когда он, будучи уже 60-летним стариком, пел Риголетто, его исполнение можно было предпочесть исполнению любого из молодых артистов, столько самых тонких нюансов он умудрялся при своем уже совсем потускневшем голосе вкладывать в свое пение. Из всех артистов в ту пору, которых я лично слышал, соперничать с Тартаковым в роли Риголетто, за исключением Яковлева, мог бы разве только один Камионский, певший в провинции, главным образом в Киеве, и подобно Тартакову обладавший первоклассной вокальной школой. На мариинской же сцене, пока Яковлев был в силе, он один только и являлся достойным соперником Тартакова. Когда же он перестал петь Риголетто, что случилось в 1896 г., Тартаков остался до самой революции единственным исполнителем этой партии. И хотя, конечно, вполне допустимо предположение, что Тартаков, к славе своей весьма ревнивый, да еще вдобавок занимавший в течение долгого времени должность главного режиссера, мог попросту и устранить с дороги конкурента, но, в сущности, тягаться с ним в роли Риголетто действительно было некому.

Столь же выразительно пел Тартаков и Амонасро в «Аиде», уступая Чернову лишь в отношении пластического рельефа. Оно и понятно, потому что по фигуре своей Тартаков совершенно не подходил к таким ролям, где требовалось выказать гибкость и ловкость.

В области итальянского репертуара у Тартакова еще очень выделялся Тонио в «Паяцах», главным образом по пению, особенно в известном прологе, который исполнялся им со всеми достоинствами итальянской школы, но не по игре, так как такие типы не были в характере дарования Тартакова. Виртуозно он пел также Фигаро, но в игре был тяжеловат.

От чисто итальянской кантилены, которая, как сказано, составляла очень сильную сторону в исполнении Тартакова, он совершенно свободно переходил к Вагнеру, которому на мариинской

сцене он воздал полную дань. Тартаков пел Вольфрама в «Тангейзере». Это было в высшей степени музыкально, но образа законченного он не создавал. Его густой тембр как-то мало подходил для передачи платонических воздыханий Вольфрама. Зато он был совершенно безукоризненным Тельрамундом в «Лоэнгрине». Здесь и тембр голоса, и широта звучания, и блестящие верхи, и отличная фразировка — все соединялось для того, чтобы дать вполне отчетливый и очень живой образ Тельрамунда. Его исполнение очень гармонировало со страстной передачей партии Ортруды Славиной, вследствие чего вся ночная сцена 2-го акта приобретала исключительно яркую картину сговора этих двух коварных существ, отлично друг друга дополняющих. В высшей степени выразительно передавал Тартаков также Альбериха в «Золоте Рейна» и «Зигфриде».

Не ограниченный в своей творческой способности никакими рамками Тартаков равно свободно чувствовал себя и в русском репертуаре. Его Демон, Онегин, Томский и Елецкий в «Пиковой даме», Троекуров в «Дубровском», Грязной в «Царской невесте»— все это были образы, глубоко продуманные и воплощавшиеся в очень выразительных ярких красках. Везде перед нами был не просто вокалист, но певец-художник, глубоко чувствовавший музыку, тонко постигавший все оттенки мысли композитора и умевший придать им надлежащее выражение. Конечно, в пластическом отношении многое оставляло желать лучшего. В Демоне Тартаков не шел дальше общепринятых в его время приемов изображения лермонтовского духа тьмы. В Онегине он мало напоминал светского дэнди и в этом отношении бесконечно уступал Яковлеву. В Грязном не чувствовался опричник Ивана Грозного. Так что расхождение между пластикой и тоном было явлением довольно обыкновенным. При этом отмечу, что гримировался Тартаков не слишком умело, вообще дальше очень шаблонных бород и усов дело не шло, и я лично предпочитал видеть Тартакова вовсе без грима, так как его лицо от бород и усов, какие бы он себе ни наклеивал, решительно проигрывало, и так как настоящего мастерства гримировки у Тартакова не было, то нельзя сказать, чтобы изображаемые им персонажи приобретали внешнюю яркую характерность. Тартаков также не был одарен пластической гибкостью. Жест его часто грешил однообразием и малой выразительностью. Все эти чисто актерские недостатки искупались пре-

дельной выразительностью музыкальной речи, и если я здесь эти недостатки подчеркиваю, то потому, что мне жаль было видеть отсутствие гармонии между пластикой и тоном. Хотелось, чтобы у такого певца-художника драматическая сторона поднималась на такую же высоту, на какой стояла вокальная. Это бывало у него, но совсем не так часто, как бы хотелось, и, являясь исключением, не составляло таким образом его естественной природы. Все же Тартаков в жизни Мариинского театра оставил глубокий след, как тонкий певец-художник, которому доступно было овладение всеми тайнами творчества композитора. Музыкальная стихия самого различного стиля раскрывалась во всем своем многообразии через темпераментную, живую, яркую и осмысленную передачу Тартакова. Таким он и остался в памяти всех, кто его слышал, кто наслаждался его певческим мастерством. Таких было много.

АЛЕКСАНДР ВАСИЛЬЕВИЧ СМИРНОВ

Смирнов появился на мариинской сцене удивительно во-время и не потому, что ему почти полностью предстояло разделить репертуар сначала с Яковлевым и Тартаковым, а потом с одним Тартаковым, а в силу совсем особого обстоятельства.

Случилось это весною 1896 г. Сезон был отмечен совершенно явным успехом «Тангейзера»; этим театр был обязан Ершову. Вообще с этого сезона начинается вагнеровская линия в репертуаре Мариинского театра.

И вот Смирнов своим первым же появлением как бы заявил:

— Вагнер? Это мне как раз по сердцу.

И продебютировал 8 апреля в «Тангейзере».

Это было оригинально. Ибо кто ж в ту эпоху не знал, как дебютирует всякий уважающий себя баритон? Если он предпочитал русскую музыку, он выступал в «Демоне». Если же тяготел к «итальянщине», то обязательно выбирал «Риголетто».

И вот Смирнов взял да и показал себя в Вольфраме, партии, в которой никто никогда в Мариинском театре не дебютировал ни до Смирнова, ни после. И спел он Вольфрама с такой кристальной чистотой звука, что, казалось, если бы перевести его голос в сопрановый регистр, да закрыть глаза, то можно было бы вообразить, будто поет Мравина, столько серебра было в его голосе. И сказать невозможно, насколько этот сияющий тембр под-

А. В. Смирнов

Альберих — «Золото Рейна»

ходил ко всей партии Вольфрама, в которой разлито одно лишь мечтательное созерцание и благоговение перед чистым родником любви, как великолепно воплощалось в этом пении подлинное существо Вольфрама. Роль эта кроме того очень статична и в этом отношении представляет известные удобства для новичков, не привыкших к сценическому движению.

Для своего второго дебюта Смирнов появился в «Фаусте», и тут снова очаровал серебристым звучанием своего голоса. Это было такое индивидуальное звучание, что вот протекло с тех пор свыше сорока лет, а стоит мне закрыть глаза и воспроизвести в своем мозгу сцену смерти Валентина и именно это место:

Выслушай меня, Маргарита.
Кому что суждено,
С тем то и приключится,
От смерти не уйдет никто,
Когда настанет час...

и я слышу эти слова именно в смирновском звучании. Положим, «Фауста» я тогда услыхал впервые, и Смирнов явился для меня первым Валентином. Но после того я неоднократно слышал и Яковлева, и Тартакова, вплоть до Баттистини, этого так называемого «короля баритонов». А вот как начну представлять себе эту сцену, так никого не слышу, слышу только Смирнова. Вообще по тембру голос Смирнова — настоящий лирический баритон — напоминал несколько Баттистини. У него была такая же инструментальная чистота, какая вообще свойственна только итальянским голосам. С течением времени, когда Смирнов перепел достаточное количество сильных партий, его голос приобрел более мужественную окраску, но чистота тембра осталась навсегда.

Но что же все-таки обозначал этот столь необычный для баритона дебют в «Тангейзере»? Здесь Смирнов несомненно обнаружил свои подлинные вкусы в музыкальном искусстве, что для того времени было большою новостью. Вагнер не принадлежал к числу композиторов, любимых публикою и артистами. Первая находила, что он действует на нее снотворно. То ли дело Верди или Гуно. Вторые считали, что Вагнера нужно не петь, а кричать, вследствие чего он губит голоса, — и потому всемерно Вагнера избегали. Исключение делалось для Вольфрама и Лоэнгрина, но именно только как исключение. Поэтому дебют Смирнова

именно в Вагнере был очень показателен и явился как бы вещанием будущего, ибо в дальнейшем в течение всей своей артистической карьеры Смирнов оказался надежнейшим столпом того вагнеровского ансамбля, который сложился в Мариинском театре с легкой руки Ершова. Смирнов спел все, что только было можно. Начал он Вольфрамом. Впоследствии присоединились: Тельрамунд, Альберих в «Золоте Рейна» и в «Зигфриде», Гунтер в «Гибели богов», Курвенал в «Тристане» и Вотан в «Валкирии». Итого семь ролей, образовавших роскошный букет в сценическом творчестве Смирнова и, пожалуй, наиболее его прославивших. Ибо здесь он ярко выявил свою индивидуальность. Его Альберих и Курвенал запомнились как образы большого внутреннего содержания. Вагнеровская музыкальная речь звучала в устах Смирнова с предельной драматической выразительностью, причем, наперекор сложившемуся предрассудку, будто Вагнера нельзя петь, а надо кричать, Смирнов самым тщательным образом выпевал каждую поту. Совершенно правильно. Где крик, там нет музыки. Воинственные крики Валкирии, драматически к тому же оправданные, и те музыкальны. Что же говорить обо всем остальном? Проклятие Альберихом кольца в последнем действии «Золота Рейна» — музыка выразительнейшая по той глубине чувства, которое охватывает злобного карлика при мысли, что из его рук уходит власть над миром. И именно это место Смирнов проводил всегда с замечательной экспрессией. Вообще Альберих в его исполнении, благодаря поразительной пластичности каждой музыкальной фразы, полной серьезнейшего выражения, богатству оттенков и общей музыкальности в соединении с очень рельефной выдержанной игрой, являлся образом большой художественной убедительности. И очень хорош был грим артиста. Эта огромная голова с высоким лбом, полуоголенный череп, резкие черты на редкость уродливого лица, производили сильное впечатление. И какой разительный контраст с этой маской составляло почтенное, благообразное, в полуседой бороде симпатичное лицо Курвенала, отважного, преданного друга Тристана. Ничто ни в движении, ни в жесте, ни в тоне не напоминало, что перед нами тот же артист, который три дня тому назад являлся нам в страшном облике Альбериха. Только тембр, его предательски индивидуальный тембр, выдавал артиста с головой, тем более, что именно здесь в Курвенале он более шел к делу, нежели в Аль-

берихе. Впрочем, в последнем Смирнов умел придать своему голосу необходимую жесткость, чтобы выгоднее оттенить характер Альбериха, и его светлый тембр как-то почти не чувствовался.

В других ролях, а Смирнов исполнил их множество как в русском, так и в иностранном репертуаре, он был менее интересен как актер и в пластическом отношении не создавал ничего значительного, ни особо оригинального. Он почти не выходил за пределы замкнутого круга обычной в его время оперной игры, которая хотя и далеко ушла от «трех жестов», но все-таки еще не достигла полной художественной и жизненной правды. Остро выразительного образа Смирнов нигде не давал. Актер Смирнов стушевывался перед Смирновым-певцом. Главное тут в том, что все исполнявшееся Смирновым уже имело предшественников. И для того, чтобы его Онегин, Елецкий, Мизгирь в «Снегурочке», Грязной, Меркуцио, Невер, Эскамильо, которые в высшей степени индивидуально звучали в голосе и тем привлекали внимание слушателя, воплощались столь же индивидуально пластически, нужно было бы иметь более глубокий актерский талант, способный к преодолению штампа. Если у артиста такого таланта нет, ему очень помогает в этом случае режиссер-постановщик. В эпоху, когда формировался талант Смирнова и когда помощь была особенно необходима, такого режиссера в театре не было. А между тем несомненно, что с его помощью Смирнов, как артист умный, культурный, сценического дарования отнюдь не лишенный, это он доказал своим Альберихом и Курвеналом, мог бы достичь более значительных художественных результатов в смысле гармонии между пластикой и тоном и в смысле отхода от шаблона. В пластическом отношении у Смирнова всегда чувствовалась какая-то связанность, телу нехватало свободы, не было живого и разнообразного ритма в движении. А вокально все было прекрасно, чудесный, редкий по своей светлой окраске тембр очаровывал слух, все звучало всегда очень музыкально и выразительно, каждое слово подавалось вполне отчетливо, на всем лежала печать глубокой продуманности и хорошего вкуса. Таким образом в Смирнове были все задатки стать подлинным актером музыкального театра и не его, конечно, вина, что он пришел на сцену слишком рано, когда традиции старого оперного искусства были еще в полной силе.

В. С. Шаронов

Вотан — «Валкирия»

*

ВАСИЛИЙ СЕМЕНОВИЧ ШАРОНОВ

Мудрено было бы зрителю Мариинского театра выискать будущего Вотана и Руслана в огромной толпе хористов. А между тем оно так и было, и в своем первом сезоне 1894—1895 г. Василий Семенович Шаронов прятался где-то среди баритонов хора. Но так как уши Направника, способные услышать то, чего другой не услышал бы во век, а также и уши хормейстера Казаченко были ближе к Шаронову, нежели уши из зрительного зала, то они в скорости и услышали нечто очень важное: что Шаронову в хоре не место. Следствием было то, что молодого хориста на следующий сезон перевели в солисты. В Мариинском театре в ту пору попасть в артисты очень часто значило начать проходить школу не столько сценического мастерства, сколько великого терпения. И первые два сезона Шаронов терпеливо тренировался в таких ролях, как доктор в «Травиате», исправник в «Дубровском», Абимелех в «Самсоне и Далиле» — персонаж из числа тех, про которых принято было говорить, что их единственное назначение — быть убитыми, ротный в «Евгении Онегине» и других им подобных. Естественно, что здесь Шаронову чрезвычайно трудно было выказывать свои действительные артистические достоинства. И только единственное появление в роли глашатая в «Лоэнгрине» показало, что Шаронова не зря перевели из хористов в солисты: партия эта требует большой звучности голоса, который должен литься здесь широкой волной. Впоследствии Шаронов постоянно пел эту партию, выходившую у него прекрасно.

Терпение, упорная работа над собой и необыкновенно добросовестное отношение к своим обязанностям сделали то, что все-таки в сезоне 1897—1898 г. Шаронову удалось выступить в такой ответственнейшей партии, как Руслан, правда, всего один раз, но этого достаточно было для того, чтобы смело начать переходить на самые ответственные роли. Руслан с этих пор включился в его основной репертуар, что было очень кстати. В ансамбле «Руслана» к этому времени образовался досадный провал: из него почти что выпал главный герой. В 1893 г. знаменитый баритон Мельников, спевший Руслана 160 раз, любимец публики (и за Руслана в особенности), покинул сцену. Партия Руслана перешла к двум басам: Серебрякову и Майбороде, что

в основном было правильно, ибо Глинка написал партию для баса, и ее первым исполнителем явился знаменитый Осип Афанасьевич Петров. У Петрова голос был необычайного диапазона, гибкий и мягкий и певческий талант из ряда вон выходящий. Серебряков и Майборода хотя голосами и обладали, но зато были лишены, один в большей степени, другой в меньшей, того, что для Руслана особенно необходимо: музыкальности и вообще талантливости. Естественно, что после Мельникова они оба оказались плохими Русланами. Поэтому Шаронов явился тут как нельзя более кстати. Его голос, низкий баритон, очень звучный, приятного тембра, производил прекрасное впечатление, особенно в партиях, требовавших плавного пения; кантилена вообще лучше всего удавалась Шаронову.

Большим успехом для Шаронова было его выступление 24 ноября 1900 г. на премьере «Валкирии» в роли Вотана, коей он и является таким образом первым исполнителем. В дальнейшем сюда присоединился Путник в «Зигфриде», а затем Гунтер в «Гибели богов», так что имя Шаронова теснейшим образом связывается с вагнеровским репертуаром, который в те годы так прочно укоренился в Мариинском театре. Еще раньше того на долю Шаронова выпали две роли в «Тангейзере»: второстепенная — Реймара фон Цветера и более ответственная — Битерольфа. В «Валкирии» Шаронов долгое время был единственным исполнителем Вотана, пока не приобрел дублера в лице Касторского. Крупным сценическим дарованием Шаронов не обладал, но он тщательно вдумывался в то, что ему надлежало исполнять, не упуская из виду ни одной мелочи, постоянно стремясь придавать всякой роли более или менее надлежащий рельеф. На примере Шаронова между прочим очень ясно сказалось, что значит для артиста, не обладающего сильным талантом, посторонняя помощь. Так, когда 7 ноября 1911 года поставили впервые «Хованщину», Шаронов дал очень выпуклую фигуру князя Хованского, без всякого шаржа, достигнув здесь значительного равновесия между пластикой и тоном. Но это потому, что с ним работали постановщики спектакля: Шаляпин и Мельников (сын знаменитого баритона). А в дальнейшем, когда ставилась «Капитанская дочка» Кюи, Шаронов отлично изобразил Пугачева. Здесь ему помог все тот же Андрей Павлович Петровский. Так что и Шаронов, подобно Смирнову, являет собою тип оперного

артиста переходной эпохи, старающегося с хорошим вокальным исполнением совместить столь же хорошую игру, добиться возможно большей правдивости при передаче драматических переживаний оперных персонажей, а не ограничиваться только одним красивым звучанием. Красивое звучание было и у Михайлова, о котором я говорил выше. И школы у него было куда больше, нежели у Шаронова. Но какая между этими артистами лежала пропасть! Там о перерождении вокалиста в актера музыкальной драмы не могло быть и речи. Здесь же у Шаронова могли быть отдельные срывы, не очень ясный и выразительный пластический рисунок, недостаточно четкая и крупная форма, но жизненность образа уже обозначалась, персонаж не разгуливал больше на оперных ходулях, но пробовал делать уверенные шаги на собственных ногах художественного реализма на музыкальной основе.

КОРЯКИН, СЕРЕБРЯКОВ И АНТОНОВСКИЙ

Корякин, Серебряков и Антоновский... И кажется мне, что каждый из них мог бы воскликнуть, как сатана в «Дон-Жуане» Алексея Толстого:

Я к звонким вашим дискантам
Фундаментальный бас.

Потому я и соединил их вместе, что очень уж они все трое были фундаментальны. Еще средний из этой троицы, Серебряков, был помягче и позвончее, да и тот, когда в «Эсклармонде» отдавал слугам приказание: «Привести Эсклармонду», гудел так, точно у него во рту рупор был спрятан. Но зато двое других прямо были какими-то раритетами.

Многих и среди самого певческого сословия занимает сейчас мысль: куда подевались эти так называемые фундаментальные басы, басы профундо, по точной терминологии? А ведь прежде они встречались часто. Да уж чего чаще, если я в промежуток времени с 1895 по 1900 г. услыхал троих названных мною. А с тех пор больше не слышал. Куда в самом деле они подевались? Или вернее: какие такие особые условия нужны для того, чтобы горло человека могло издавать звуки, подобные сирене океанского парохода? Что бы владельцы столь изумительного органа могли в одном случае, издав звук, заставить разлететься

М. М. Корякин

Сусанин — «Иван Сусанин»

вдребезги пустую бутылку, в другом — взволновать воду в аквариуме, стоя на приличной от оного дистанции? И ведь то и другое нисколько не анекдоты. Про бутылку я сам читал в каких-то мемуарах, и, кажется, это происходило со знаменитым в 70-х годах прошлого века басом Ляровым, а волнение в аквариуме, как об этом мне совсем недавно рассказывал один мой приятель, производил недавно умерший артист Московского Большого театра В. Р. Петров. Факт тот, что о басах, подобных тем, о которых я сейчас расскажу, давно уже ничего не слышно.

Если бы кто-нибудь в частном доме встретил Михаила Михайловича Корякина, то, не зная его профессии, мог бы побиться о заклад, что перед ним профессор по кафедре ботаники или врач с хорошей практикой. Среднего роста, коренастый, плотный, Корякин носил длинные зачесанные назад волосы, густую бороду лопатой, носил очки, имел очень солидный ученый вид и в своей аккуратной черной пиджачной паре в самом деле походил на доктора. Он и впрямь собирался отдаться профессии врачевателя человеческих недугов, так как обучался на медицинском факультете Московского университета, а попутно и в Консерватории, которую окончил блестяще. Поступил он в Мариинский театр на смену уже угасавшему Васильеву 1-му, тоже поражавшему могуществом своего голоса, так что Корякин продолжил в Мариинском театре линию фундаментальных басов. У Корякина был настоящий бас профундо большого диапазона, красивого тембра и поражающей мощности, волна его голоса лилась свободно, широко, наполняя собою весь зрительный зал. Но большой подвижностью голос не отличался. Выразительность пения также оставляла желать большего. Удивляла главным образом необычайная густота и сила звука, особенно хороши были нижние ноты, звучавшие очень полно и без всякого напряжения.

В сценическом отношении Корякин хотя и старался придать жизненность всякому своему персонажу, но до подлинного воплощения определенного образа никогда не доходил. Замечательно было его пренебрежение к внешней лепке образа. Он никогда не гримировался и каким выглядел в частной жизни, таким же смотрел и на сцене, только что снимал золотые очки. И впрямь неудобно: Сусанин и вдруг... в очках. Борода же его лопатообразная украшала лица всех его героев: и Сусанина, и Битерольфа в «Тангейзере», и Марселя, и Светозара, и даже Рам-

К. Т. Серебряков

Брат Лоренцо — «Ромео и Джульетта»

фиса в «Аиде». Лучше всего удавались Корякину русские народные типы вроде Сусанина, Ильи во «Вражьей силе», Архипа в «Дубровском»; здесь по крайней мере его борода никого не шокировала.

Тут по ассоциации с Корякиным невольно встает в памяти Константин Терентьевич Серебряков, лицо которого тоже большею частью утопало в бороде с той разницей, что у Корякина она была собственная, и следовательно по необходимости одинаковая, а у Серебрякова она была приклеенная. Созерцая бороды Серебрякова, я всегда удивлялся, почему по своему фасону они одинаковые, густые и длинные, и отличаются только цветом: у Сусанина с проседью, у старика-странника в «Рогнеде» седая, у брата Лоренца в «Ромео и Джульетте» тоже седая, у Генриха Птицелова в «Лоэнгрине» русая, у ландграфа Германа в «Тангейзере» русая немного потемнее, у короля Марка нечто среднее между ландграфом и Генрихом, вообще же три последние бороды не оставляли никакого сомнения в том, что между Генрихом Птицеловом, королем Марком и ландграфом Германом существовало самое близкое кровное родство. Серебряков окончил университет по юридическому факультету, но предпочел сцену чиновничьей карьере, благо имел для этого все данные: он был высокого роста, обладал отличной вполне сценической наружностью, а главное — голосом. Это не был такой фундаментальный бас, как у Корякина, но все-таки отличался огромной звучностью, был выше, более певуч и красивее по окраске. Можно сказать, что он занимал некоторую середину между настоящим басом профундо и настоящим басом кантанте, приближаясь более к типу последнего, но не имел ни его легкости, ни его мягкости. Голос был в общем тяжелый и малоподвижный, так что Серебряков гораздо лучше чувствовал себя в партиях, требующих широкого плавного пения. К тому же он не отличался музыкальностью и ритмичностью. На этой почве припоминаю забавный эпизод, о котором рассказывал один из репетиторов Мариинского театра.

Идет «Иван Сусанин». В третьем акте ходит Сусанин — Серебряков в обнимку с Ваней—Долиной по сцене и распевает:

Да, мой птенчик подрастет,
В службу царскую пойдет...

а Долина в это время незаметно от публики ему на спине пальцем ритм выстукивает.

А то рассказывали и про такой случай, происшедший с Серебряковым в «Рогнеде». В третьем акте выходят странники, Серебряков начинает свой монолог, да так его начал, что Направник преспокойно постучал палочкой об абажур лампы над пюпитром, остановил оркестр и заставил Серебрякова при всей публике начать снова и потом, вероятно, долго объяснялся с ним под лестницей, где он в антрактах имел привычку сидеть, курить и мылить голову провинившимся против художественной субординации.

Вспоминаю такой факт. В ноябре 1896 года прослышали мы, что в Мариинском театре репетируется «Мефистофель» Бойто, который перед тем два сезона не давался. Мы обрадовались: увидим, значит, Стравинского. Репертуар еще не выходил, состав объявлен не был, но мы и не беспокоились: раз «Мефистофель» — значит Стравинский, кому же и петь, как не ему, создателю этой роли на первом представлении в 1886 г. и имевшему в ней всегда огромнейший успех. Я сам успел увидеть его в ней в 1893 г. и предвкушал заранее ни с чем несравнимое удовольствие.

Наступил спектакль. Пел Серебряков. Как? Разумеется скверно. Особенно пролог с его быстрыми темпами и очень четким ритмом. А Серебряков именно в ритме-то всегда и хромал. И дальше было не лучше, только что давал звук в сильных местах. А про выразительность и говорить нечего: она отсутствовала полностью, да откуда ей было и взяться, когда вся-то партия звучала страшно тяжело. Разумеется, образа никакого Серебряков не создал, да и создать не мог, по полному несоответствию такой сложной роли его и без того ограниченному сценическому дарованию. Ошибка была огромная. Надо думать, что ее в скорости осознали даже те, от которых вообще зависело ее не допустить, а с ними вместе и сам артист. Потому что он спел Мефистофеля всего три раза, чередуясь в Майбородой, который был еще хуже. Таким образом произведение Бойто неожиданно оказалось без главного героя.

После этого неудачного эксперимента Серебряков вернулся к своим обычным ролям, более отвечавшим и характеру его голоса и всему его сценическому дарованию. В это время как раз умер Корякин, некому стало петь Марселя, Сусанина, Кончака, так что работы Серебрякову прибавилось, выступать приходилось очень часто. Все, что он пел, было очень хорошо в чисто звуковом отношении. Это было важно, ибо басовые партии пишутся, или писались, во всяком случае, в расчете на то, чтобы именно таким

характером голоса и именно прежде всего его сильной звучностью подчеркнуть характер персонажа, его большую внутреннюю силу, властность, настойчивость, категоричность, определенную убежденность. Таковые черты заключаются в Марселе, Кончаке, Сусанине, Рамфисе и многих других, и для того, чтобы их выявить музыкально, надо, чтобы голос звучал в высшей степени убедительно, чтобы он имел яркий колорит. Эта убедительность иной раз только и достигается, что через звучность, на чем, в сущности, зачастую и построен весь эффект глубоких мощных басов. Ария Марселя «Пиф-паф» не производит никакого впечатления в голосе, не одаренном звучностью вообще, а нижнего регистра в особенности, она просто пропадает у небольших голосов, так же как и его молитва. Тоже у Мельника, тоже у Кончака, у последнего в особенности, тоже у Рамфиса, который, как и подобает верховному жрецу древнего Египта, играет доминирующую роль в событиях, разыгрывающихся в «Аиде». Когда Корякин в сцене суда взывал: «Радамес! Радамес! Ра-дамес!», так и чувствовалось, что сейчас на голову злополучного полководца опрокинется какая-то страшная тяжесть. В этом смысле пение Серебрякова отвечало сути дела, ибо звучал его красивый голос всегда прекрасно и убедительно. Правда, ему нехватало гибкости и оттенков в пении вообще было мало, он все пел как-то ужасно ровно и мало музыкально. Переживания, которые он стремился передать в своем пении, были, несмотря на всю его старательность, мало выразительны. С годами впрочем Серебряков значительно отшлифовался, так что такие роли, как Бурундай в «Китеже», Фафнер в «Золоте Рейна» и Варлаам в «Борисе Годунове» приобрели у него большую выразительность не только в тоне, но даже в пластике. Здесь впрочем не обошлось без влияния новых веяний, проникших в постановки оперных спектаклей.

Последним из слышанных мною фундаментальных басов был Александр Петрович Антоновский, обладавший феноменальным по силе голосом. Он был несколько выше среднего роста, довольно худой, так что решительно трудно было понять, где у него помещается орган, способный производить столь чудовищные звуки. Амфитеатров, сам в молодости певший на сцене и обладавший сильным баритоном, любил все необычайное и человеческие голоса в том числе. Он страшно увлекался Антоновским, и я помню, с каким оживлением он рассказывал:

А. П. Антоновский

Варяжский гость — «Садко»

— Антоновский? А вы слышали, как он в арии Кончака произносит эту фразу: «как два барса рыскали-б по свету»?

Антоновский точно подносил этих барсов так, как будто был не половецким ханом, а переодетым барсом, которому естественно извлекать из горла звериное рыкание.

А когда собирались гости, Амфитеатров любил подшутить. Он подводил к Антоновскому гостя, с ним незнакомого, и говорил:

— Позвольте вас познакомить: Иван Васильевич Алексеев, а он, — показывая на Антоновского, — пусть сам себя назовет.

И Антоновский, кротко улыбаясь, — он вообще был человек тихий и скромный — добродушно рявкал:

— Антоновский!

Гость делал изумленные глаза и чуть ли не начинал осматривать со всех сторон Антоновского: где, дескать, у него такой аппарат спрятан.

На мариинской сцене, куда он перешел из гастролировавшей харьковской труппы Церетели, Антоновский пробыл всего два сезона — с 1900 по 1902 г., исполнив с успехом ряд ответственных ролей вроде Марселя, Сусанина, Каспара в «Волшебном стрелке», Мефистофеля в «Мефистофеле», Хундинга в «Валкирии», Кончака. При потрясающей мощи голоса, еще большей, чем у Корякина, Антоновский отличался и от этого последнего и от Серебрякова тем, что голос его был гораздо лучше выработан, более подвижен, более гибок. Неприятное впечатление производила лишь вибрация звука, происходившая от слишком большой его силы. Не все партии выходили у него одинаково хорошо. Например, Мефистофель поражал только звучностью, но не богатством оттенков выражения. Фарлаф, которого он тоже исполнял, совсем ему не удавался. Партия эта требует в высшей степени подвижного и отлично владеющего скороговоркой баса, а голос Антоновского лучше всего выказывал себя там, где требовалась либо мощность звука, либо широкое пение. В партии же Фарлафа природные достоинства голоса Антоновского стушевывались, уступая место недостаткам. Если отдельные фразы неплохо пелись, то гвоздь партии — рондо — выходило бледно. Так же неудачно было и сценическое воплощение роли.

Наоборот, Сусанин оставлял превосходное впечатление. Здесь голос артиста звучал то чрезвычайно мощно, где это требовалось

характером момента, то вдруг приобретал удивительно мягкий оттенок, вибрация исчезала, и звук шел совершенно чисто и плавно. Лучше всего ему удавались 3-й и 4-й акты оперы: в 3-м восхитительный дуэт с Ваней и весь квартет, а в 4-м он с большим настроением пел арию «Чуют правду» и с необыкновенной звуковой экспрессией проводил заключительную сцену с поляками. Мощность его голоса необычайно подходила к роли Малюты Скуратова в «Царской невесте», и именно в сцене, где Малюта является в дом Собакиных с радостной вестью: царь-государь изволили, мол, избрать в невесты... Антоновский вел это роковое оповещение на такой волне звука, что становилось и впрямь страшно: точно грозная судьба внезапно вторглась в мирный тихий дом и гвоздит молотом по головам всех присутствующих. А тут еще Грязной со своим зельем. Пение Антоновского вносило в эту жуткую сцену заключительный аккорд большой силы и художественной выразительности. Он был первым исполнителем этой партии на мариинской сцене, так же, как и Варяжского гостя в «Садко». Здесь звуковые краски его голоса необыкновенно шли к делу... — «От скал тех каменных у нас, варягов, кости»... ну, конечно, оттого и голос такой. Скалистый голос. А в заключительном fermato на слове «море» звуковая волна Антоновского создавала впечатление далекого, безбрежного, морского простора. Очень выразительно пел Антоновский также Хундинга в «Валкирии», где в мощном звучании его голоса как нельзя лучше воплощался угрюмый и властный характер дикого обитателя германских лесов. Его голос как нельзя лучше соответствовал той замечательной теме, которою в медных инструментах Вагнер охарактеризовал своего героя.

Покинув Мариинский театр в полном расцвете сил, Антоновский еще некоторое время выступал в частных антрепризах, между прочим в Петербурге он впервые пел «Пана-воеводу» Римского-Корсакова, а затем он как-то вдруг исчез с театрального горизонта. Ходили слухи, будто он вернулся в свое имение в Бессарабии, где у него были обширные виноградники. Один приятель даже уверял меня, будто то бессарабское белое вино, четверть которого красовалась в винных погребах с ошеломляющей по своей дешевизне надписью: 1 р. 25 коп. — оно все из погребов Антоновского... Может быть оно так и было. Но что общего между виноградарством и оперным искусством?

ВЛАДИМИР ИВАНОВИЧ КАСТОРСКИЙ

Если Корякин и Антоновский, да и Серебряков с ними вкупе, поражали мощностью своих голосов и на этом в значительной степени сделали свою карьеру, то Касторский, в полную им противоположность, славою своею обязан был мягкости голоса. Смело скажу: на моей памяти не было в Мариинском театре более «кантиленного», если можно так выразиться, баса, я бы сказал даже «лирического» баса, такою мягкостью, певучестью и теплотою тембра отличается его голос. Да еще сюда надо присоединить школу, превосходнейшую школу, которая сделала то, что вот я пишу эти строки и вспоминаю: «Батюшки мои! да ведь Касторский осенью 1937 года отпраздновал 40-летие своей артистической деятельности, при этом отпраздновал, стоя на посту». Точь-в-точь как Тартаков. Там школа и тут школа. Какой живой пример для тех певцов, которые полагают, будто без школы можно обойтись, был бы голос да темперамент!

Касторский начал свою работу в Мариинском театре в 1898 г. Подобно своему старшему товарищу Шаронову и он тоже прошел школу терпения и пел сначала то Моралеса в «Кармен», то Зарецкого в «Евгении Онегине», то распорядителя в «Пиковой даме», то еще что-нибудь в этом же роде. И лишь изредка выпадало на его долю нечто более существенное вроде Гремина в «Евгении Онегине» или Руслана. Но талант постепенно брал свое. С таким голосом нельзя было сидеть на второстепенных ролях, хотя бы даже и в интересах ансамбля.Постепенно Касторский выдвинулся вперед и занял первое место, которое принадлежало ему по праву.

На чем основывалось это право?

Я выше сказал, что более певучего баса на моей памяти в Мариинском театре не было. Касторский необычайно способен к широкой кантилене. Здесь его голос звучит, как самая лучшая виолончель в руках большого виртуоза. Правда, по силе звука голос его ничем не выделяется. Можно даже сказать, что это вообще не очень большой голос, и ему случалось теряться в волнах густой оркестровки, как у Вагнера. Но он обработан превосходно, полно звучит во всех регистрах, чрезвычайно легок, подвижен, гибок и наделен красивейшим мягким тембром. Кантилена для него первое дело. Здесь Касторский как у себя дома. Чем

В. И. Касторский

Хаген — «Гибель богов»

шире мелодия, чем она плавнее, тем красивее и обаятельнее его пение. Для передачи лирических моментов басовых партий трудно было в свое время представить себе лучшего исполнителя, тем более, что Касторский обладает способностью тонко вникать в самое глубокое чувство, в самые интимные оттенки человеческого переживания, выражаемые музыкой, и чем выше эта музыка, чем ярче ее собственные краски, рисующие чувство, тем выразительнее передача Касторского. Вот почему Касторский был таким превосходным Русланом, единственным из слышанных мною басовых Русланов. Его предшественники в этой партии, Серебряков и Майборода, топили Руслана в море бессодержательного звучания, могли энергично произнести «Дай Перун булатный меч мне по руке» и совершенно терялись в анданте «Времен от вечной темноты», потому что не в силах были передать гениальную глинкинскую лирику, составляющую основное содержание знаменитой арии «О поле, поле...» Тем-то и был велик здесь Мельников, что он обладал способностью в звуках своего чарующего по тембру голоса передавать задушевнейшие музыкальные моменты партии, что чистейший лиризм был также его коньком, что лиризм этот воплощался в нежнейших красках. Не баритон, но бас — Касторский полностью подхватил и продолжил мельниковскую традицию. Давая совершенно достаточную звучность во всех тех местах, где на первый план выступает богатырство Руслана, он с исключительным мастерством освоил ту музыку, что рисует в Руслане размышляющего и любящего человека. Это убедительно звучало еще в 1-м акте во фразе «О верь моей любви, Людмила»... и разворачивалось в яркую образную картину в арии «О поле, поле»... где столько было сосредоточенного настроения и глубокого чувства. По законченному постижению стиля музыки можно было сказать, что здесь сам Глинка говорил устами Касторского. Примечательно еще и то, что артисту удавалось вносить в роль Руслана, статичную по существу, выразительное драматическое движение.

Исключительный дар кантиленного пения и выражения через него глубокого чувства ярко сказывался в Нилаканте в «Лакмэ». Чудесные «Стансы» Касторский пел с захватывающей выразительностью, превращая и «Стансы» и свое исполнение их в очаровательный кусок музыкальной поэзии. То же в полной мере

относится и к «Прощанию Вотана» в «Валкирии». Но здесь мы входим уже в особый мир вагнеровской героики и страстной патетики. Касторский стоял в первом ряду исполнителей Вагнера в Мариинском театре, воздав ему полную дань. Он начал с глашатая в «Лоэнгрине», перешел потом на роль Генриха Птицелова. К нему присоединился ландграф в «Тангейзере», затем Вотан в «Золоте Рейна», «Валкирии» и «Зигфриде», Хаген в «Гибели богов» и, наконец, король Марк в «Тристане». Как первоклассный певец Касторский все эти партии пел в приемах высочайшего вокального мастерства, тщательнейше вырисовывая голосом все прихотливые изгибы вагнеровской мелодики. Как артист-художник он вкладывал в каждую фразу все необходимое содержание. Могучий мелос Вагнера раскрывался в исполнении Касторского во всем блеске его своеобразной и труднопостижимой красоты. Как актер, стремившийся всегда к становлению определенного образа, Касторский дал незабываемую фигуру Хагена, не только по внешности, по каждому движению, каждой позе, но и по мастерству вокальной передачи. Куда девалась вся его кантиленность, мягкость и задушевность, весь колорит лиризма, в который так привлекательно окрашивались в его исполнении другие партии? Они точно потонули в мрачной тени, отбрасываемой Хагеном Касторского.

Многое другое, что исполнял Касторский в Мариинском театре, выходит из круга моих воспоминаний. Но и то сравнительно немногое, что сохранилось в моей памяти, дает мне право утверждать, что Мариинский театр тогда, в конце XIX века и начале века XX, имел в лице Касторского по басовой линии одного из лучших своих артистов, а в известном отношении даже и лучшего. Ибо если фундаментальные басы Корякин, Серебряков и Антоновский в особенности превосходили Касторского мощностью своих голосов, яркой динамикой звучания, имевшей в соответствующих местах свое оправдание, зато никто из них не мог соперничать с Касторским в выразительности музыкальной фразы, выразительности не приблизительной, а самой точной, в способности уловить наиболее сокровенное в музыкальной мысли и передать это с музыкальностью самой совершенной. И никто из них не обладал даром передачи в басовом регистре нежнейших оттенков музыкального лиризма. В полной мере это удалось только Касторскому. Он — лирический бас, как бывают лирические тенора.

*

ГЛАВА VII

О ТЕХ, КОТОРЫЕ „ПОДДЕРЖИВАЛИ АНСАМБЛЬ"

Картина состояния Мариинского театра в 90-х годах XIX века и в первом десятилетии века XX была бы не полна, если не коснуться, хотя бы кратко, тех артистов, которые, в большинстве не обладая выдающимся дарованием, все же занимали первое положение, а также и таких, что по распространенному в те годы в музыкальной печати выражению «поддерживали ансамбль». Начну с первых.

Здесь прежде всего приходит на память Мария Александровна Михайлова, отличная певица, колоратурное сопрано которой хотя было жидковато по тембру, но прекрасно обработано, кроме того Михайлова отличалась большой музыкальностью. И тем не менее судьба определила ей пребывать в тени, отбрасываемой Мравиной. Вышло это потому, что Михайлова полностью исполняла репертуар Мравиной: Людмила, Антонида, королева Маргарита, Джильда, Джульетта, Микаэла — все это пела Михайлова с большой тщательностью вокализации, но без той грации и выразительности, которые вкладывала в свое исполнение Мравина. И потом самый голос Михайловой сообщал всем партиям какую-то уж чересчур сплошную прозрачность. Большим актерским талантом она не обладала и за пределы рутинной оперной жестикуляции не выходила. Кроме того она не имела ни фигуры Мравиной, будучи довольно полной, ни ее красоты, так что конкурировать с любимицей публики ей было трудно, всякие сравнения были для нее слишком опасны, и если, тем не менее, она эту конкуренцию все же как-то выдерживала, то этому она обязана была своей музыкальностью.

М. А. Михайлова

Антонида — «Иван Сусанин»

Тоже как жертва невыгодной конкуренции вспоминается мне и Нина Александровна Фриде, у которой было красивое меццо-сопрано и большой настоящий художественный вкус в исполнении, очень продуманном и выразительном. Но она не имела в своем голосе тех ярких красок, которыми так щедро были наделены Славина и Каменская, ни мощности голоса последней, ни драматического таланта первой, и потому Далила, Амнерис, Любаша, Фрикка и другие роли меццо-сопранового репертуара значительно проигрывали в ее исполнении, несмотря на всю музыкальную их отделку и тщательность драматической передачи.

Гораздо счастливее в этом отношении было другое меццо-сопрано — Юлия Николаевна Носилова, правда, ввиду своего не очень большого голоса не певшая самых ответственных партий. Голос у нее был очень приятный, исполнение музыкальное и продуманное, внешность чрезвычайно привлекательная. Она удачно исполняла такие партии, как Панталис в «Мефистофеле», Полина в «Пиковой даме», Ольга в «Евгении Онегине», к которой она чрезвычайно подходила по всей своей внешности. Имея гибкую, стройную фигуру и небольшой рост, Носилова удачно справлялась с ролями travesti, и ее Миловзор в «Пиковой даме», Зибель, паж Стефано в «Ромео и Джульетте», Андреино в «Корделии», передаваемые вокально с должной выразительностью, были весьма приятны и по внешности.

Особняком вспоминается София Николаевна Гладкая, промелькнувшая в театре каким-то метеором, ибо, поступив в 1900 г., прослужила всего четыре года, после чего совсем покинула сцену, отдавшись концертной и педагогической деятельности. Между тем это была артистка высоких достоинств и как певица, и как актриса. Голос, правда, был невелик, но звучал он в Мариинском театре достаточно полно. По характеру — лирическое сопрано очень чистого теплого тембра, отлично обработанное. Пение было в высшей степени выразительное при безупречной чистоте интонации и какой-то особенно благородной фразировке. То немногое, что выпало на долю Гладкой во время ее краткого пребывания в театре, было запечатлено подлинной художественной красотой. Она прекрасно пела Царевну Волхову в «Садко», успешно состязуясь здесь с Больской, причем особенно хорошо выходила у нее колыбельная песня в последней картине, в которую она вкладывала глубокое чувство, выразительно оттеняя грусть, и блистала

С. Н. Гладкая

Домна Сабурова — «Царская невеста»

замечательно выработанным piano на заключительных высоких нотах. Настоящий художественный образ совершенно в стиле Андерсена создавала Гладкая в роли Гретель в опере Гумпердинка «Гензель и Гретель»; здесь превосходное пение и выразительная, полная простоты и естественности игра сливались в очень стройной гармонии. Восхитительно пела Гладкая также партию Анхен в «Волшебном стрелке», и я живо помню, как на премьере она полностью разделила овации публики с Больской, исполнявшей Агату, хотя эта роль и центральна и более привлекает внимание. Но что было особенно поразительно, это выступление Гладкой в роли Домны Сабуровой на премьере «Царской невесты», поразительно по своей неожиданности: молодая артистка, только что выказавшая свой талант по части чистой лирики, и вдруг создает характерную роль. Ее Домна Сабурова была цельный, жизненный, вполне реальный образ, проникнутый черточками живого натурального юмора, прекрасное доказательство большой гибкости таланта Гладкой. В самом деле, Волхова, Гретель и Домна Сабурова — три совершенно различные образа — были воплощены Гладкой в тонах большой художественной выразительности, оригинальности и вполне индивидуально. И если бы Гладкая внезапно не бросила сцену, она, несомненно, впоследствии, развив свой талант полностью, — ибо что же такое, в конце концов, четыре года для артиста, — сделалась бы одним из лучших украшений мариинской сцены. Вместо того она занялась педагогикой. Положим, что и на этом поприще ее ждал большой успех, и она впоследствии поклонилась Мариинскому театру двумя своими талантливейшими ученицами — Горской и Павловской, которые как бы принесли с собой туда, кроме собственного таланта, еще и отблеск таланта их учительницы.

Теперь о тех, что «поддерживали ансамбль».

Некоторых из этих артистов я хорошо помню. Вот, например, Митрофан Михайлович Чупрынников. Хотя с ним бывали такие оказии, что его вдруг выдвигали на первый план и давали ему петь Фауста и князя в «Русалке». Между тем по своим и вокальным и внешним данным Чупрынников был артистом второго плана. У него был очень высокий тенор приятного тембра, но совершенно жидкий по звуку, собственно говоря, его можно было бы причислить к категории так называемых tenorino. Такой голос

М. М. Чупрынников

Индийский гость — «Садко»

отнюдь не приспособлен к передаче сильного чувства, потому что в нем нет для того подходящих красок, широты и полноты звука, необходимых для воплощения центральных оперных персонажей. И Чупрынникова выручала только музыкальность, которою он был наделен в высшей мере, и чувство стиля. И так как у композитора масштаба Глинки, Чайковского, Бородина, Римского-Корсакова нет и не может быть пустых мест, и персонажи второстепенные равнозначны персонажам первостепенным, то надо, чтобы были в театре такие артисты, которые по тщательности выполнения их маленькой задачи не уступали бы своим коллегам-премьерам. И Чупрынников именно и был таким артистом, отличным исполнителем небольших, но ответственных по развитию мысли композитора задач. В течение очень долгого времени он являлся единственным исполнителем партии Владимира Игоревича в «Князе Игоре»; каватину он пел очень мягко, нежно, выразительно оттеняя ее лирическую мечтательность. Но только когда Кончаковной была Славина, его голос в последующем дуэте совершенно терялся. Хорошо исполнял также Чупрынников роль Вагоа, начальника гарема Олоферна. Но лучшее, что у него было, это — Индийский гость в «Садко», которого он постоянно пел, начиная с 1-го представления. Чрезвычайно прихотливая, вся в капризных изломах, нежная восточная мелодия превосходно укладывалась в голос Чупрынникова, и он тонко музыкально передавал с замечательной ясностью вложенное в нее настроение. Таким Чупрынников оставался во всех тех случаях, где на его долю выпадало задание, соответствовавшее масштабу его таланта.

Попутно вспоминается и другой тенор — Василий Львович Карелин, обладавший также голосом небольшого объема, но тщательно отделанным, и умевший петь. Каждую поручавшуюся ему партию он исполнял с достаточной рельефностью. Он был весьма заметен в «Тангейзере», где в течение долгого времени пел Вальтера фон-дер-Фогельвейде.

Максим Юльевич Титов, второй баритон, настоящая фамилия которого была Шаллерт, служил в театре очень долго и некоторые роли, как Трике в «Евгении Онегине», Дефорж в «Дубровском», Данкайро в «Кармен» исполнял бессменно. У него был довольно звучный баритон густого тембра и сценическое дарование с оттенком комизма, которое особенно ярко, хотя и не без

Г. П. Угринович
Ерошка — «Князь Игорь»

привкуса шаржа, проявлялось при исполнении им роли разбойника Беппо в «Фра-Диаволо».

Но из всех артистов второго плана особенного внимания заслуживает Григорий Петрович Угринович. У него был так же, как у Чупрынникова, какой-то необыкновенно тонкий голос, тенор высокий, светлого тембра и очень жидкий по звуку. Но как артист Угринович был талантлив, он отлично фразировал, умел придать выразительность часто таким второстепенным моментам, которые у других проходили бы совершенно незаметно. И у него встречались роли, в которых он выступал из года в год и очень удачно. Он был первым и незаменимым Ерошкой в «Князе Игоре». Обладая незаурядным комическим талантом, он его отлично пел и играл, так что являлся вполне достойным партнером Скулы — Стравинского. Оба в этих ролях до того спелись и сыгрались, что долгое время их невозможно было представить себе одного без другого. Очень хорошо передавал Угринович также Винокура в «Майской ночи»; персонаж этот был вылеплен и с внешней стороны очень типично. Пение отличалось весьма выразительными оттенками, особенно рассказ Винокура о том, как один человек, «неизвестно какого он рода», подавился галушкой в доме его тещи и что из сего воспоследовало. Угринович умел выдвинуть даже такую крошечную роль, как Шабашкин в «Дубровском», где, в сущности, самое содержательное — одна фраза: «а он до вас — большой охотник», но Угринович произносил эти несколько слов с тою выразительностью, которая полностью обрисовывала Шабашкина, как великого любителя женского пола. Очень живой образ создавал он из Осипа Никифоровича в «Ночи перед Рождеством». Был бессменным с первого представления Чекалинским в «Пиковой даме», давая здесь вполне рельефную фигуру. Ремендадо в «Кармен», Вагнер в «Мефистофеле», анабаптист Иона в «Пророке» также были очень ярки в его исполнении, в особенности Ремендадо. В репертуаре Угриновича, русском и иностранном, было множество ролей, часто ограничивавшихся одним выходом, и везде Угринович был вполне на месте, всегда он умел выразительно подать те несколько фраз, которые выпадали на его долю.

Таким образом те артисты второго плана, которых я вспомнил, безусловно надежно «поддерживали ансамбль». Они не давали образовываться пустым местам в исполнении, и композитор мог быть спокоен за то, что непрерывная ткань его музыкального мыш-

ления нигде не прервется, что тот или иной драматический момент, как бы ни был он краток, будет воссоздан с должной выразительностью. В этом было огромное отличие русской оперы от итальянской, где все строилось на премьерах, вроде Мазини, Баттистини, Аримонди, а до второстепенных исполнителей никому дела не было, их никто не слушал. Наоборот, в Мариинском театре усвоили поговорку: «нет плохих ролей, есть плохие артисты».

Мариинский театр на том этапе своего существования, который входит в круг настоящих воспоминаний, несомненно весьма заботился о поддержании ансамбля на подобающей художественной высоте. Для него важно было, чтобы м у з ы к а л ь н а я сторона ни в одном такте не терпела ущерба, чтобы все написанное композитором находило свое наиболее полное выражение, независимо от того, кто в данный момент находился на сцене, допустим, Фигнер или Угринович, и кто, следовательно, в данный момент переключал на себя внимание зрителя. Музыкальная, подчеркиваю я, ибо драматическая заботила его в меньшей степени, потому что в те годы он еще не мог отделаться от предрассудка, будто в опере важно пение, а игра... хорошо если она есть, а нет, — так мир от того не провалится. Конечно, играющие певцы были предпочтительнее неиграющих. Но все-таки в сознание руководителей театра еще не вошла необходимость рассматривать оперный спектакль, как музыкальную драму. Все же в становлении такого прочного музыкального ансамбля, в тщательной обработке всех частей триады: оркестр — хор — солисты, в приведении их между собой в гармоническое равновесие безусловно заложены были очень крепкие основы для перерождения обычного рутинного оперного зрелища в музыкальный спектакль на основе осмысленного, жизненного, правдоподобного действа, на основе полного слияния мастерства вокального с мастерством драматическим.

ГЛАВА VIII

Л. Г. ЯКОВЛЕВ

Леонид Георгиевич Яковлев — вот имя, с которым у меня и у моих сверстников — посетителей Мариинского театра — связаны самые радостные воспоминания. Не счесть тех вечеров, когда по всему зрительному залу — с галереи, из лож, из партера — раздавалась звонкая перекличка: «Яковлев! Яковлев! Яковлев!!», а по окончании спектакля толпы молодежи кубарем скатывались сверху, к барьеру оркестра, и наш любимец без конца выходил на вызовы, порою презабавно вздев на нос Риголетто или Демона пенсне: он был близорук.

Каждый спектакль приносил Яковлеву триумф. Когда же ему случалось выступать вместе с Фигнером, а это бывало сплошь и рядом, в зрительном зале творилось нечто неописуемое: фигнеристы и фигнеристки что было силы надрывались за своего кумира, яковлевисты обоего пола всячески старались их перекричать и перехлопать. Вспоминая сейчас эти овации Яковлеву, я могу сказать, что такие же овации, кроме Фигнера и Мравиной, выпадали впоследствии на долю только Собинова и Шаляпина.

Что же служило поводом к выражению пламенных восторгов публики по адресу Яковлева и в какой мере они этим артистом были заслужены? Об этом я расскажу подробно, ибо в моей памяти Яковлев сияет ослепительным блеском в ярком созвездии: Стравинский — Славина — Мравина — Яковлев — Фигнер — Ершов — Собинов.

Яковлев — уроженец Херсонской губернии, где у его отца было имение — первоначально учился в Петербургской 2-й классической гимназии, закончил же свое образование в Николаевском

кавалерийском училище, откуда был выпущен корнетом в лейб-гвардии уланский полк. Прослужив там недолго, Яковлев вышел в отставку, а потом снова вернулся на военную службу, на этот раз в провинцию, с назначением адъютантом к киевскому генерал-губернатору Дрентельну. Таким образом, молодые годы Яковлева прошли так, как они проходили у большинства молодых людей офицерского звания, обеспеченных кроме жалования солидной поддержкой из родительского кармана, и ничто, казалось, не предвещало будущей карьеры певца, да еще такой блестящей, какая выпала на его долю. Сам Яковлев был за сто верст от подобной мысли.

Но тут подоспел случай, поскольку несчастный, постольку же и счастливый. Несчастный потому, что Яковлев внезапно разорился. Счастливый потому, что оперная сцена приобрела блестящего артиста. Что собственно произошло, можно с большой долей вероятности догадываться. Очевидно, херсонское имение пошло с молотка. Ну, а «человека без имения, — как говорит Атуева в «Свадьбе Кречинского», — общество дожидаться не будет», без имения поддерживать соответствующий тон жизни кавалеристу, да еще в адъютантах при генерал-губернаторе, по тем временам было невозможно, на одно офицерское жалованье такого тона не задашь.

Яковлев вышел в отставку и чуть было не сделался податным инспектором. Но, должно быть, перспектива очутиться где-то в медвежьем углу после блестящей светской жизни, стать типичным чеховским провинциальным интеллигентом, топящим свое сознание в водке, мало улыбалась Яковлеву. И вот тут он решил попробовать пустить в ход то, что ему самому казалось всего лишь «салонным» талантом. В Киеве жил Ряднов, в свое время известный провинциальный оперный артист, а в ту пору успешно занимавшийся еще и педагогической практикой. К нему Яковлев и направился. Ряднов нашел у него настоящий театральный голос и стал с ним заниматься. Все это происходило зимою 1885—1886 г., а к весне Яковлев по рекомендации того же Ряднова получил ангажемент в Тифлис, куда и приехал, имея якобы в своем репертуаре четыре оперы: «Демона», «Евгения Онегина», «Кармен» и «Джиоконду», на самом же деле не зная из них ни одной строчки. Самое забавное было то, что Яковлев ехал в Тифлис, отлично зная, что у тамошнего антрепренера Питоева большая труппа и

следовательно, у него будет достаточно времени подготовиться к выступлению на сцене. Приезжает он в Тифлис, — и вдруг оказывается, что у Питоева форменный «баритонный» кризис, и поэтому Яковлеву сразу предлагают в несколько дней приготовить партию... Барнабы в «Джиоконде» и выступить. Барнаба — персонаж весьма трудный и по пению и по игре, ибо вся роль весьма динамична. И Яковлев с этой задачей справился, в чем ему помогла, конечно, только его природная музыкальность. Но можно себе представить, что в этот вечер, 20 апреля 1886 г., должен был переживать он, начинающий оперный артист, никогда доселе на сцене, кроме как в любительских спектаклях, не выступавший, распевавший до того по салонам разные цыганские и другие немудреные романсы! Ему казалось, что он идет на полный провал. На самом же деле Яковлев не только не провалился, но имел громадный успех. Дальше все пошло как по маслу, и за два месяца весеннего сезона Яковлев выступил в 21 спектакле и спел 8 партий. Разучить в два месяца столько партий, притом исключительно первого плана, это опять свидетельство огромной музыкальности Яковлева.

Можно сказать, что Яковлев поистине родился под счастливой звездой. Успех, который с таким трудом дается даже очень одаренным натурам, к нему пришел сразу, с первых же шагов артистической карьеры.

Очутившись чуть ли не единственным баритоном в труппе, Яковлев принужден был, что называется, сразу влезть в хомут и поднять на свои плечи, при всей своей сценической неопытности, тяжесть самой ответственной работы. За пять месяцев пребывания в Тифлисе, считая кроме двух месяцев весеннего сезона 1886 г. еще три последующих зимнего сезона, Яковлев спел свыше пятнадцати опер. Труд громадный и в то же время довольно нормальный для певца в тогдашних провинциальных условиях, ибо в провинции репертуар менялся гораздо чаще, чем в столицах. В Петербурге и Москве иной баритон, даже из выдающихся, сплошь и рядом сидел в течение нескольких лет на 5—6 партиях, в то время как его провинциальный коллега успевал за этот же срок составить себе репертуар по крайней мере из 20 опер.

Но что же привело Яковлева в Мариинский театр? Его услышал случайно находившийся в Тифлисе П. И. Чайковский и рас-

сказал о нем в Петербурге Г. П. Кондратьеву. Геннадий Петрович Кондратьев, сам когда-то прекрасный певец, был в то время главным режиссером Мариинского театра и имел очень большое влияние. Заинтересовавшись отзывом П. И. Чайковского, Кондратьев послал Яковлеву приглашение приехать дебютировать на мариинской сцене, что должно было показаться молодому, начинающему певцу очень большой честью, ибо попасть в петербургский театр было венцом мечтаний каждого артиста.

Яковлев приехал, 9 апреля 1887 г. дебютировал всего только в партии Валентина в опере «Фауст» и тотчас же был принят.

Так началась служба Яковлева в Мариинском театре. Очень скоро артист сделался любимцем публики, и вся деятельность его прошла в ореоле страстного преклонения перед ним со стороны меломанов. Публика в те годы еще продолжала резко делиться на два лагеря: безудержных поклонников итальянской оперы и столь же ревностных приверженцев оперы русской. И если для первых кумирами являлись баритоны Котоньи, а затем Баттистини, зато вторые с не меньшим увлечением лелеяли Яковлева. Таких больших оваций, какие выпадали на его долю, не знал даже Собинов в первые годы своих выступлений в Петербурге. Может быть, это объяснялось тем, что Собинов при всем своем очаровательном голосе, редком уменьи петь и драматической выразительности игры, все же являлся как бы залетным гостем из Москвы, знатным гастролером, который прилетит на десять спектаклей, зачарует всех и вся, а там, глядь, поминай, как звали, он уже опять в Москве, или газеты вдруг приносят весть о его зарубежных успехах. Яковлев же всю жизнь был «наш», мы чувствовали его жизнь тесно спаянной с нашей. Молодыми студентами очень часто бегали мы, бывало, к Мариинскому театру в дни, когда там вывешивался недельный репертуар — афишных столбов по городу тогда и в помине не было — или лихорадочно разворачивали афиши, получавшиеся по подписке на дом, если кому это было по средствам, только затем, чтобы убедиться, что все в порядке, и любимец наш исправно занят три или четыре раза в неделю. И если возникало желание пойти в театр, то те представления даже любимых опер вроде «Онегина» или «Демона», которые анонсировались без участия Яковлева, оставлялись в пренебрежении, дублеров Яковлева игнорировали, и даже когда в Мариинском театре появился Тартаков, ему, как я уже об этом говорил

выше, пришлось некоторое время бороться с равнодушием публики, пока последняя не разобралась в его достоинствах и не научилась ценить его полное музыкального вкуса и тщательной отделки исполнение. Произошло это собственно уже тогда, когда звезда Яковлева начала клониться к закату. И помогло этому также и то обстоятельство, что на смену Яковлеву не пришел ни один баритон, который мог бы сравниться с ним и по голосу и по его внешним сценическим данным. Яковлева природа одарила очень щедро, создав в нем совершенный тип оперного артиста; в нем соединились великолепный голос и художественная выразительность передачи с очень яркой, чисто мужской красотой.

Голос Яковлева был лирико-драматический баритон, звучный, ровный во всех регистрах, с очень хорошим медиумом и превосходными свободными верхами, которые Яковлев, особенно в пору своего расцвета, брал без малейшего напряжения, полно, красиво и широко. Голос его вообще лился необыкновенно широкой волной, отчего Яковлеву особенно удавались все партии с преобладанием кантилены. Тембр был очаровательен по своей бархатной мягкости и он составлял значительную долю привлекательности в исполнении Яковлева. Правда, у него не было того искусства, которое дается школой и которым в таком совершенстве владел его единственный достойный соперник Тартаков. Яковлев распоряжался своим голосом в значительной степени интуитивно. Он имел от природы великолепный голос и от природы же огромный дар пения, талант, живший в звуке голоса. В сущности, это то самое, что итальянцы определяют термином «bel canto», прекрасное пение, т. е. такое пение, которое само по себе без всяких привходящих элементов покоряет своей власти слушателя, которое в высшей степени способно через звучание выражать самые сокровенные оттенки чувства и которым в таком безграничном совершенстве владеют сами итальянцы. Такое самодовлеющее пение имеет законное право на существование, как определенный элемент человеческого искусства, не имеющего границ своим возможностям.

Звезда Яковлева взошла на горизонт, когда уже начала тускнеть звезда Мельникова. Этот знаменитый певец дебютировал в 1867 г. в «Пуританах» Беллини, следовательно, ровно за 20 лет до Яковлева, и сразу покорил публику благодаря своему мягкому, звучному и редкому по красоте тембра баритону. Каждое дальнейшее выступление Мельникова в новой партии являлось для

него триумфом, настолько этот певец владел секретом именно прекрасного пения, которое было у него полно какой-то особой задушевности, производившей неотразимое впечатление на всех, кто его слышал. Своего апогея триумф Мельникова достиг в 1871 г., когда была возобновлена в новой постановке опера «Руслан и Людмила», и Мельников впервые спел Руслана с такой красотой звука, с такой выразительностью, что с той поры эта роль укрепилась за ним как лучшая во всем его обширном репертуаре. Таким образом, 70-е и 80-е годы в Мариинском театре прошли под знаком Мельникова, окруженного всеобщим почетом и преклонением, которое еще усиливалось от сознания, что Мельников своим исключительным голосом в смысле художественности исполнения преимущественно русских партий и среди них таких капитальных, как Руслан и Мельник, содействовал популяризации русской музыки. Это весьма важный факт, ибо в ту пору, в 70-е годы, симпатии публики резко делились между существовавшей на казенный счет итальянской оперой в Большом театре и русской в Мариинском, причем на стороне первой было большинство, и нужна была исключительная энергия, любовь к делу и талант, в особенности талант, чтобы понемногу отучить русскую публику от слепого преклонения перед «итальянщиной» и заставить полюбить свое родное искусство. И это составляет в истории русской оперы неоценимую заслугу Мельникова.

Такому-то певцу на смену пришел Яковлев. Искусство от этого не пострадало ни в какой степени, ибо Яковлев удержал его на прежней высоте.

Огромная эмоциональность пения Яковлева зависела от того, что Яковлев от природы наделен был большим темпераментом, а наличие этого свойства всегда придает артистическому исполнению особенную силу. Этим-то и было ценно сценическое творчество Яковлева. Все его исполнение было неизменно проникнуто огнем самого неподдельного увлечения. Музыкальное содержание мелодии, данное композитором, не исчерпывалось только рядом нот определенной последовательности в указанной тональности и со всеми динамическими оттенками, взятых грамотно с точки зрения элементарных правил вокализации, но приобретало яркую новую жизнь, особо выразительный смысл. Это потому, что Яковлев наделен был способностью глубоко вживаться в основное существо музыкального момента, и всякое чувство, изображенное му-

зыкой, всякую идею, вложенную в ту или иную часть его партии, передавать в высшей степени ярких, увлекательных красках, с огнем, с одушевлением, поднимавшим настроение зрителей до крайнего предела восторга. Можно было так или иначе критиковать его исполнение, но равнодушным при этом оставаться было невозможно. И в этом секрет того огромного обаяния, которому Яковлев подчинял публику. Можно еще сказать, что вообще все исполнение этого артиста отличалось крайней непосредственностью, оно целиком шло от его натуры; оно хотя и было проникнуто музыкальностью, умом, интеллигентностью, безусловным вкусом, но не подчинялось требованиям настоящей большой школы, ибо таковой Яковлев, как выше сказано, попросту нигде не проходил.

С великолепным впечатлением, вызывавшимся горячим темпераментным исполнением Яковлева, шедшим от природы, соединялось другое яркое впечатление: Яковлев был очень красив. Высокого роста, с пропорционально развитыми частями тела, среди которых особенно выделялись великолепные совершенно точеные ноги, с выпуклой грудью, широкоплечий, с эффектно посаженной головой, украшенной вьющимися, черными как смоль волосами, с правильными, красиво очерченными линиями лица, темнокарими несколько выпуклыми и живыми глазами, с коротко подстриженной остроугольной бородкой и небольшими усами, периодически то появлявшимися, то исчезавшими, смотря по очень уж настоятельной надобности дать грим, соответствующий изображаемому типу, — таков был внешний, в общем очень эффектный, облик Яковлева, содействовавший тому, что все изображавшиеся им персонажи являлись глазам зрителя облеченными в красивую форму.

Яковлев умел носить костюм, и какого бы покроя этот костюм ни был, он чувствовал себя в нем одинаково ловко, как мы чувствуем себя в нашем обыденном рабочем платье. У Яковлева было то, что называется чувством костюма и составляет драгоценное свойство артиста. Когда артист хорошо чувствует костюм, все его движения приобретают прочную уверенность, вся его пластика становится в связь с той пластикой, которую мы с большей или меньшей степенью вероятности можем вообразить в том или ином историческом, либо бытовом персонаже, воплощаемом на сцене творческой фантазией артиста.

Таким образом, внешняя красота сценических персонажей, воплощавшихся Яковлевым, играла огромную роль в том успехе, который сопровождал этого артиста в продолжение всей его карьеры.

Репертуар Яковлева был очень велик. За время своего пребывания на мариинской сцене он исполнил в 40 операх 41 роль, причем почти все, за малыми исключениями, первостепенного значения; для артиста, прослужившего все время на столичной, казенной сцене, где репертуар не был так обширен, как на провинциальной, это очень много. При этом роли чрезвычайно разнообразны по своему характеру. Пока Яковлев находился в расцвете сил, он буквально нес на себе весь баритонный репертуар, и вовсе не потому, чтобы он забирал себе все партии, ибо трудно было бы найти артиста, который до такой степени, как Яковлев, чуждался закулисных интриг, а просто потому, что всем лицам, руководившим оперой, слишком ясно было, насколько драгоценным являлось его участие для каждого ансамбля. У него бывали дублеры, но заменить его по-настоящему, так, чтобы сравниться с ним и разделить симпатии публики, — никто не мог. Это пришло позже, когда на службу поступил Тартаков, который сначала разделил с Яковлевым репертуар, а потом, когда Яковлев стал терять голос и, наконец, простился со сценой, в свою очередь понес на себе весь баритонный репертуар, деля его лишь со Смирновым.

Когда вспоминаешь образы, созданные Яковлевым, то с особенным вниманием останавливаешься на некоторых из них.

Вот Евгений Онегин, вот образ, представление о котором у людей моего поколения сжилось с Яковлевым. Из всех ролей, исполненных артистом за девятнадцать лет его службы на казенной сцене, эта была, быть может, самой удачной. Много Онегиных промелькнуло перед нашими глазами, но ни один не мог в полной мере соответствовать тому типу, что своими бессмертными стихами обрисовал Пушкин. Кто был слишком мешковат, кто тяжел и неуклюж, кто просто походил на лакея из былого, так называемого «хорошего дома», и только у Яковлева мы видели действительно манеры молодого человека из высшего петербургского общества, видели щеголя, одетого подобно лондонскому денди, человека, в совершенстве постигшего «науку страсти нежной» и в конце концов уставшего от им же созданной жизни и с разо-

чарованием, холодностью, скукой взирающего на все окружающее. Тут много было рассеяно у Яковлева оригинальных тонких штрихов для воссоздания цельного образа: от первого появления перед семейством Лариных до последнего горького объяснения с Татьяной, когда-то неопытной девочкой, а ныне княгиней Греминой. Высокий, стройный, в красиво облегающих его сюртуке или фраке, с правильно очерченными, полными благородства и вместе с тем дышащими холодностью линиями красивого лица, с неторопливыми, экономными и спокойными движениями, с жестами, исполненными небрежности, особенно, когда он наводил лорнет на толпу забавных провинциальных чудаков, собравшихся на празднество к Лариным, с отменной печатью скуки на лице и равнодушия ко всему окружающему, — таким являлся Онегин в изображении Яковлева.

После Яковлева сколько прошло Онегиных перед нашими глазами на всевозможных сценах, а ни один не заслонил даже в малой степени образа, созданного Яковлевым. Что так легко далось Собинову в Ленском, то никому не удалось в Онегине. А ведь в дни нашей юности казалось, кто может быть лучше Фигнера — Ленского? Но явился Собинов, и мы все сразу почувствовали в нем подлинного пушкинского Ленского, и образ, созданный Фигнером, сразу потускнел, утратил всякое обаяние. С Яковлевым — Онегиным этого не случилось. Как Собинов — непревзойденный Ленский, и едва ли явится скоро артист, который сумеет по-новому и с той же силой художественной выразительности и законченности вылепить этот очаровательный образ, так и Яковлев остался непревзойденным Онегиным, ибо в его исполнении сторона вокальная и сторона пластическая сливались в совершенно безупречной гармонии. Как в самом деле наставительно звучала в саду его проповедь Татьяне, сколько тут было и в жесте и в тоне, в особенности, светской учтивости, надменности, пренебрежительной снисходительности и сердечного холода, о котором с таким ужасом вспоминает Татьяна в сцене 7-й картины. Еще бы! Светский денди, уставший петербургский лев и... она, скромный полевой цветок, распустившийся в тиши деревенского уединения.

Превосходно вел Яковлев дальнейшую сцену ссоры с Ленским, очень спокойно, выдержанно, ни на минуту не теряя железного самообладания, ибо это шло бы слишком в разрез с по-

Л. Г. Яковлев

Граф Неверс — «Гугеноты»

лученным Онегиным светским воспитанием. И какой контраст в настроении обозначался между — «И здесь мне скучно... Я возвратился и попал, как Чацкий, с корабля на бал!» — 1-й картины 3-го акта и «Увы, сомненья нет!», которое Яковлев пел с громадным подъемом, с блестящей звучностью, широко и свободно бросая заключительную высокую ноту на слове «мно-о-ю!» И бездна тоски, стыда, раскаянья, горячей мольбы, страсти прорывалась в заключительной сцене с Татьяной вплоть до финального вопля «о жалкий жребий мой», который звучал, как крик смертельно раненой души. Словом, от начала до конца все исполнение Яковлевым роли Онегина как со стороны вокальной, так и со стороны драматической было проникнуто тонкой художественностью и удивительной выдержанностью во всех деталях, не было ничего лишнего, преувеличенного, не идущего к делу, но все закончено, гармонично, полно увлекательности и чрезвычайной убедительности. Недаром мы так любили Яковлева в роли Онегина и не хотели никого здесь слушать, кроме него, недаром спел он эту партию за время своего пребывания на мариинской сцене около 150 раз, ею укрепил за собою симпатии публики в начале своей карьеры и она же прозвучала его лебединой песнью, когда 5 декабря 1906 г. славный артист навсегда простился с публикой. И вот результат: протекли долгие, долгие годы, давно уже закончил свое земное поприще сам Яковлев, а образ Онегина живет в памяти старшего поколения театралов таким, каким его создал Яковлев. И это вовсе не потому, что эти театралы тогда были молоды, а всякие впечатления молодости кажутся всегда особенно прекрасными и яркими, не потому, что старые театралы склонны всегда отдавать предпочтение минувшему перед настоящим, не потому, что с тех пор Собинов сменил Фигнера и привлек все наши симпатии на свою сторону, Шаляпин сменил Стравинского, и мы преклонились перед ним, а потому, что образ Онегина, воплощенный Яковлевым, был истинно художественным созданием, действовавшим на нашу душу с такой заражающей силой, какой не было ни у кого из других исполнителей той же роли.

А вот образ из совершенно другого мира: граф Невер, красивый, изящный, благородный французский сеньор времен короля Карла IX, светлый облик на мрачном фоне изуверской распри между католиками и гугенотами. Надо заметить,

что исполнение оперы Мейербера «Гугеноты» на мариинской сцене в 90-х годах прошлого века стояло на исключительной художественной высоте. Медея Фигнер — Валентина, Фигнер — Рауль, Мравина — королева Маргарита, Яковлев — Невер, Стравинский — Сен-Бри, Корякин — Марсель, — это был ансамбль, который не стыдно было бы показать даже на сцене самой Парижской Большой оперы, видевшей и первое представление «Гугенотов» в 1836 г. и дальнейшие триумфы многих знаменитых певцов в этой же опере. Медея Фигнер пела и играла Валентину со всей живостью своего итальянского темперамента и вокальным искусством высшей школы; столь же увлекательным Раулем являлся ее супруг; какой королевой была Мравина, об этом я уже говорил выше; Стравинский создавал незабываемый образ мрачного католического фанатика; Корякин хотя и не отличался особенной тонкостью исполнения, но пел партию Марселя именно с той массивностью звука, какой она требует. И в этом сияющем созвездии Яковлев блистал с не меньшей яркостью, хотя сама роль Невера поставлена композитором, в сущности, на второй план. Артист выдвигал ее на первый план. Сколько удивительной жизненности было у Яковлева в этой роли, как тонко чувствовал он здесь костюм, эффектный, красивый костюм тогдашней эпохи. Чудилось, будто артист всю жизнь проходил именно в такой одежде, до такой степени он на сцене казался с нею сроднившимся: и каждый поворот головы, всякое движение, малейший жест, походка, манера кланяться, снимать шляпу, — все это было в полном соответствии с костюмом, так как каждый костюм требует своего жеста, — и отсюда вытекало впечатление полной правдивости изображаемого артистом лица и колоритности фигуры, настолько яркой, что образ графа Невера во всех деталях прочно врезался в память и остается там неизгладимым. Этой рельефной внешности в полной мере соответствовало и внутреннее содержание, и та сцена в четвертом действии, где обнаруживается все благородство рыцаря, несогласного участвовать в ночном убийстве сонных людей, проводилась Яковлевым всегда с огромным одушевлением, большой силой темперамента, дополняя общее превосходное впечатление. Нельзя забыть того широкого, очень естественного жеста, с каким он швырял свою шпагу, предварительно переломив ее о колено, к ногам Сен-Бри. И граф Невер, подобно Онегину, принад-

лежал к числу тех сценических образов Яковлева, которые остались после него непревзойденными.

А вот рыцарь-поэт, миннезингер Вольфрам фон-Эшенбах, оставивший глубокий след в литературе германского средневековья и, благодаря вагнеровскому «Тангейзеру», воздвигнутый из тьмы забвенья; вот он, вдохновенный певец, источник чистой любви, которого не должен замутить жаркий пыл греховной страсти, мечтатель и трогательный идеалист. В исполнении Яковлева перед нами рисовалась ясная, цельная определенная фигура в том виде, как она вылилась из творческой фантазии Вагнера. Несмотря на то, что Яковлеву более всего удавались роли, отличающиеся страстностью, сильным душевным подъемом, Вольфрам же — воплощенные тишина и бездейственность, проникнутые безмятежной мечтательностью, Яковлев умел находить здесь именно те тона, которые вполне отвечали внутренней сущности персонажа. У Вольфрама такого, каким обрисовал его Вагнер, очень много душевной теплоты, заставляющей его относиться терпеливо к человеческим страстям и, где только возможно, стремиться утишить эти страсти, внести примирение и братскую любовь. Это звучит в первой же сцене с вновь обретенным Тангейзером, когда рыцари-певцы задают ему тревожный вопрос: «Приходишь к нам ты как друг или как враг?» — и Вольфрам тотчас же успокаивает всех: «Что за вопрос? Ни гордости, ни гнева не видно на челе его». Это чувствуется и в сцене 2-го акта, когда в ответ на дерзкий вызов Тангейзера — «туда б вам надо итти, в Венерин грот», — грозно сверкают мечи присутствующих, и лишь Вольфрам неохотно обнажает свой. Это еще с большей силой сказывается в том, как он встречает Тангейзера, возвращающегося из своего неудачного путешествия в Рим, и в том, как он всячески старается удержать Тангейзера от гибельного намерения снова броситься в объятия Венеры. Эта душевная теплота, искренность, сердечность, дружелюбие, ясность духа и сосредоточенная настроенность, — ими в широчайшей степени проникнута вся музыка, обрисовывающая духовный облик Вольфрама, и правильно передать его именно с точки зрения музыкальной формы возможно только при выразительном оттенении всех указанных свойств Вольфрама, что Яковлев и делал. Вся партия звучала у него всегда с необыкновенной мягкостью, чистотою и красотою звука; очень выразительно оттенялась мечтательность Вольф-

рама и его стремление к каким-то весьма туманным горизонтам, его уравновешенность духа и полная неспособность к страстному увлечению, одурманивающему рассудок. Все это передавалось через в высшей степени законченную вокализацию, через тончайшие оттенки музыкальной речи и тем более говорило само за себя, что в роли Вольфрама, весьма бездейственной, не обманешь публику эффектами внешней выразительности; роль очень холодная и спокойная; никаких волнующих движений, никаких пластических эксцессов, все очень просто, замкнуто в себе, благородно сдержанно. Но тем труднее ее петь, ибо положение артиста здесь напоминает положение певца в камерном концерте, где всю силу переживания надо сосредоточивать исключительно в звуке голоса, в мельчайших оттенках музыкальной выразительности. И Яковлев — Вольфрам остался в памяти прежде всего как превосходный воплотитель именно музыкально-вокальной стихии; все настроения, владеющие Вольфрамом и возникающие на глубоко содержательной музыкальной основе, передавались Яковлевым просто, ясно и убедительно, красота и чистота тембра его голоса здесь особенно помогали делу; конечно, все это было только, пока Яковлев находился в расцвете своего таланта, когда же он стал терять тембр, а это случилось с ним значительно раньше времени, очарование от исполнения им партии Вольфрама значительно потускнело.

И многие другие роли из обширного репертуара Яковлева приобретали в его исполнении исключительную выразительность. Небольшая по объему роль вроде, например, Валентина в «Фаусте» или князя Елецкого в «Пиковой даме», которой Яковлев был первым исполнителем, выдвигалась на первый план, потому что, если она включала в себя только один выигрышный номер, в виде арии, как, например, у Елецкого, то уж зато этот номер превращался в руках Яковлева в образчик подлинного искусства, ибо артист развертывал в нем всю красоту своего голоса, все оттенки выразительности, все богатство темперамента. Кто помнит, как Яковлев пел арию Роберта в «Иоланте» Чайковского — «Кто может сравниться с Матильдой моей?», — у того она наверно и посейчас звучит в ушах такою, какою ее исполнял Яковлев. Увлечение влюбленного человека передавалось с необыкновенной экспансивностью, каждое слово было насыщено подлинной страстью.

Огромный темперамент Яковлева сказывался с особенной си-

лой в его Демоне, которого он если и не воплощал в смысле пластическом особенно оригинально, зато пел превосходно, не снижая вокальной экспрессивности ни в одной сцене, поражая яркостью выражения в прологе и в келье Тамары и удивительной мягкостью звучания в арии «Не плачь, дитя». Ею он поднимал в зрительном зале такую бурю восторга, что пока бисы не были запрещены, Направник после окончания арии не мог вести оркестр дальше: публика ему бы этого все равно не дала. А уж если еще Тамарою бывала Мравина, ну тогда по окончании спектакля зрители просто превращались в толпу бесноватых: кричали на все лады, аплодировали на галерее, в ложах, в партере, махали афишами, носовыми платками, шапками, башлыками, иные студенческие фуражки перелетали из партера через оркестр к ногам артистов, причем Яковлев заботливо перешвыривал их обратно.

На вопрос — был ли Яковлев вполне совершенным актером на оперной сцене, приходится все же ответить отрицательно. Певческая сторона у Яковлева значительно превосходила драматическую, где были крупные недостатки. Среди них наличествовал между прочим такой, относившийся к декламации, и настолько существенный, что если бы Яковлев стал петь теперь перед нами, то этот недостаток неприятнейшим образом резал бы наш слух. Яковлев при всей чрезвычайной отчетливости своей дикции, так что у него никогда не пропадало ни одного слова, имел престранную манеру коверкать некоторые гласные, произнося их как-то совершенно не по-русски. Так, буква «ю» в слове «люблю» звучала у него всегда как нечто среднее между «ю» и «у». Буква «е» также сплошь да рядом выговаривалась слишком твердо, и вообще в произношении некоторых слов проскальзывала иногда довольно неприятная манерность, которая с годами не проходила, а, наоборот, усиливалась. Такого небрежного произношения гласных и подобной манерности решительно не потерпели бы на современной оперной сцене, где на правильное произношение слов, на возможно большую простоту и естественность музыкальной речи обращается исключительное внимание. И это безусловно правильно, ибо в устах певца речь должна быть, с одной стороны, вполне совершенной в смысле точной передачи ее музыкального характера, всех музыкально-динамических оттенков, с другой — вполне художественной с точки зрения простоты, естественности

Л. Г. Яковлев

Риголетто — «Риголетто»

и жизненности. Слово должно звучать не как-то условно по-оперному, что очень часто значит просто бессмысленно, но так, как оно должно раздаваться на сцене драматической с тою разницей, что там оно звучит «разговорно», а здесь приобретает в силу соприкосновения с музыкой напевность, один слог может тянуться на половину, другой на четверть, один отделен от другого тремя или четырьмя тонами, но правильность и жизненная наполненность слова от этого ничего не должны терять. Но в то время, когда подвизался на сцене Яковлев, этому обстоятельству не придавали особенного значения, был бы голос да темперамент; о совершенстве музыкально-вокальной декламации заботились мало, требования публики в этом отношении стояли на низком уровне, естественно, что и певцы шли в унисон, если у них самих не было достаточно развито чувство протеста против всяких оперных уродливостей и стремление во что бы то ни стало от них отделываться, как это было у Стравинского, позднее у Шаляпина и Ершова, доведших пластичность музыкальной речи до последнего предела выразительности и естественности.

Музыкально-декламационное искусство Яковлева было далеко от художественного совершенства в современном понимании. Оно и понятно, ибо в его время всякий певец, наделенный от природы хорошим голосом, склонен был заботиться больше всего о звуке, о хорошо поставленных и блестяще взятых верхних нотах, о естественном, не крикливом forte, о тонком mezzo-voce, о виртуозной филировке какой-нибудь ноты, вообще о деталях чистого пения, оставляя на втором плане все, что относится собственно к декламации. Отсюда вытекало пренебрежение многих певцов к дикции вообще, к правильной в особенности, и склонность коверкать гласные буквы собственно потому, что им казалось, будто так лучше «звучит».

При всех все же бесспорных актерских достоинствах Яковлева никак нельзя было бы усмотреть у него дара к перевоплощению. Такой дар присущ был Стравинскому, впоследствии Шаляпину и Ершову, из чего следует заключить, что дар этот вообще довольно редок в применении к оперной сцене. Так называемое перевоплощение может итти двумя путями: внешним и внутренним. Первый путь требует от артиста отчетливого представления себе пластического облика изображаемого им лица, с возможно более яркой характерностью, в котором совершенно растворяется его соб-

ственный облик, и когда артист выходит на сцену, его нельзя узнать. Таким неузнаваемым оказывался Стравинский, когда появлялся Еремкой, Фарлафом, Спарафучилло, Фальстафом, таков же был Шаляпин в образах Грозного, Бориса, Олоферна, Мефистофеля. Везде с помощью грима лепилась вполне определенная сценическая маска; эта маска вместе с соответствующими движениями создавала тот внешний пластический образ, в котором артист исчезал, и зритель лишь с большим трудом мог, а иногда и вовсе не мог, распознать в нем черты, знакомые ему по фотографиям артиста в жизни. Второй путь более сложный — путь внутреннего переживания, настолько глубоко захватывающий самого артиста, что он даже и без всякой переделки своей внешности становится для зрителя именно тем персонажем, которого он изображает: в чувствах и переживаниях этого персонажа растворяется личное «я» артиста, не до конца, разумеется, ибо остается, во-первых, контролирующее начало, а во-вторых, колорит индивидуальности, который окрашивает все исполнение в соответствующие тона; ну, разумеется, также и тембр голоса, который никуда не спрячешь. Такой второй путь ярко проявлялся, например, у Стравинского в Еремке, у Шаляпина в Борисе, у Ершова в Зигфриде, у Собинова в Ленском; у последних двух даже без особенного изменения их природного внешнего облика. Таковы четыре примера необыкновенно полного растворения личного «я» певца-актера в стихии чужого существа.

Яковлев не был настолько тонким и чутким художником, чтобы развить в себе эту способность к перевоплощению, да и не владел для того особенно ярким глубоким драматическим талантом. В смысле внешнего образа он почти везде был довольно одинаков, и когда он появлялся на сцене, мы видели перед собою прежде всего Леонида Георгиевича Яковлева либо во всем блеске своей натуральной красоты, либо чуть-чуть загримированным. Происходило это оттого, что Яковлев, сознавая свою красоту, эксплоатировал ее во-всю, считая, что она ко всякой роли подойдет. Отсюда совершенно одинаковые физиономии у Невера, Эскамильо, Орсо (в «Корделии» Соловьева), Роберта (в «Иоланте» Чайковского), Грязного (в «Царской невесте» Римского-Корсакова), даже у Демона, даже у Петра во «Вражьей силе». Слов нет, если натуральное лицо Яковлева отлично подходило к Неверу, или к Роберту, то уж никак не вязалось ни с купцом Петром, ни с

Демоном. Тут играло роль еще одно, так сказать, бытовое обстоятельство: в эпоху Яковлева и ему предшествовавшую у оперных артистов, в полную противоположность драматическим, не было, как известно, обыкновения бриться именно потому, что не существовало заботы о гриме. Два знаменитых тенора, Никольский и Комиссаржевский, щеголяли с преизрядными окладистыми бородами. Орлов тоже во всех ролях показывался со своими усами и бородой. Тоже Прянишников. Про внешний вид Корякина я уже говорил. Фигнер почти никогда не расставался с бородой. Даже такой большой художник, как Стравинский, и тот носил небольшую бородку и усы, которыми, впрочем, весьма искусно пользовался для своих виртуозных и разнообразных гримов. Очевидно, существовала среди оперных артистов какая-то традиция не быть похожими на актеров, что для того времени было неминуемо, раз лицо побрито, ибо вся Россия до такой степени утопала в усах и бородах, что бритые лица встречались действительно только у актеров, театральных капельдинеров и ресторанных лакеев. Понятно, что Яковлев не составлял исключения. За своим внешним перевоплощением он гонялся очень мало и, кроме Онегина, где он внешне выглядел вполне безукоризненно, у него была только одна роль, где он являлся вполне неузнаваемым, это — Риголетто. Здесь Яковлев совершенно забывал про свою красоту, надевал рыжий парик, клеил такую же бороду с усами, вообще переделывал себе лицо так, чтобы оно выглядело безобразным, поддевал горб на спину, ловко волочил согнутую в колене ногу и благодаря всему этому пластически давал вполне рельефный образ. Во всех остальных случаях дело не шло дальше одевания белокурого парика с локонами, да подклеивания такой же бороды к своей собственной, как это делал Яковлев в ролях Игоря и Владимира в «Рогнеде», что, конечно, весьма мало изменяло физиономию. О той чисто скульптурной лепке лица, о которой заботились Стравинский и Шаляпин, Яковлев и понятия не имел.

Что касается до второго пути, — внутреннего переживания, то здесь дело значительно зависело от того, подходила или не подходила данная роль к индивидуальности Яковлева. Были роли, где Яковлев ни пластически, ни в отношении внутреннего переживания никак не мог отойти от себя. Таков Петр во «Вражьей силе» Серова. С вокальной стороны все было очень хорошо, партия пелась прекрасно, но никакого образа русского купца, поте-

рявшего голову из-за красотки с постоялого двора, Яковлев не давал. Столь же безличным был он и Мизгирем в «Снегурочке». Не выходил у него и Грязной в «Царской невесте». Но тут же он проявил очень большое пластическое чутье и выразительнейшее переживание в такой роли, как мавр Якуб в «Сарацине» Кюи. Из этого следует заключить, что если бы во времена Яковлева оперные артисты работали над своими ролями так, как это повелось позже при помощи художников, режиссеров и драматических артистов, то, несомненно, и Яковлев достиг бы несравненно больших художественных результатов, ибо данных для этого у него было слишком достаточно. По своей природе Яковлев представлял собою превосходнейший материал искусства, ибо имел великолепный, редкий по красоте звука голос, горячий темперамент, исключительно благодарные внешние данные и с этим соединял большую интеллигентность и врожденный художественный вкус, всегда державший его в соответствующих границах. В игре Яковлева никогда не было ничего шокирующего, ни одного момента, когда можно было бы сказать, что артист хватил через край, что примененный им эффект чересчур резок или не идет к делу. Нет, все, что делал Яковлев, всегда было вполне уместно. Но только самые приемы игры были не те, к каким мы привыкли теперь: драматическая игра Яковлева занимала середину между предшествовавшим ему сценическим ничегонеделанием, стоянием в ожидании, пока капельмейстер покажет вступление, и теми изощренными приемами драматической выразительности, какие пошли в ход впоследствии. О сдержанности и замкнутости пластики, о благородной экономии движений, о том, что сильное чувство можно отлично передать как раз при минимальном количестве движений, что столь рельефно доказывал Шаляпин в Олоферне, о том, как можно красноречиво молчать всем телом, что опять-таки великолепно показывал Ершов в 1-м акте «Тристана», обо всем этом тогда понятия не имели. Наоборот, бросив ничегонеделание, впали в другую крайность: в многоделание, стали производить слишком большое количество движений, множество жестов, часто совершенно не к месту, и притом не таких, которые соответствовали бы характеру изображаемого персонажа. И хотя Яковлев был в этом отношении гораздо сдержаннее своих коллег, все же и у него, хотя и не было, как сказано выше, ничего шокирующего, наблюдалось подчас излишество жестикуляции и

чрезмерная ее аффектация. Особенно любил он один жест: для пущей убедительности какой-нибудь фразы правая рука со сжатым кулаком описывала в воздухе изящно округленное движение и ударяла в левую сторону груди, после чего тем же движением развертывалась обратно. При частом употреблении этого жеста он начинал надоедать, ибо в нем чувствовалась определенная ходульность. И если этот жест еще как-то шел к Неверу (французский дворянин эпохи Карла IX и Генриха III мог ударить себя этаким манером в грудь со словами: «клянусь» или что-нибудь в этом роде), то он совершенно не вязался с Демоном или Мизгирем. И подобных пластических приемов, всегда однообразных и потому не везде шедших к делу, можно было насчитать немало. Но тут же рядом в смысле выдержанности пластики, вполне отвечавшей внутренней сущности изображаемого лица, бесконечно выделялись Онегин и Вольфрам.

Таким образом, можно охарактеризовать игру Яковлева как совершенно закономерное промежуточное звено в развитии драматического искусства на оперной сцене, как игру вполне закономерную применительно к требованиям его эпохи. У Яковлева не было пустых мест. В ожидании вступления в ансамбль Яковлев никогда не оставался безучастным к происходящему на сцене, но заполнял все промежутки соответствующими действиями или переживаниями, причем некоторые чисто мимические моменты ему очень удавались, вроде сцены, когда он всыпал и подносил яд Марфе в «Царской невесте». В других случая Яковлев бывал просто очень декоративен, благодаря своей красоте и уменью носить костюм. И наконец его громадный темперамент везде приходил ему на выручку, ибо согревал и оживлял все моменты необходимого подъема, выявления большого пафоса или клокочущей страсти.

И когда перебираешь в памяти все роли Яковлева, среди которых в общем не было ни одной неудачной; когда воскрешаешь в воображении обстановку, в которой протекали спектакли с его участием, эту атмосферу повышенного внимания, необыкновенного оживления, настойчивых требований повторения и бесконечных вызовов по окончании оперы, когда вспоминаешь эти радостно возбужденные лица молодежи, этот бурный энтузиазм галерки, где сидят всегда самые пламенные поклонники искусства, умеющие наслаждаться им от всего сердца, с полной непосредственностью,

эту толпу у артистического подъезда, терпеливо дожидающую на морозе, пока «он», наконец, выйдет садиться в театральную карету, чтобы еще раз выразить ему свой молодой восторг и взглянуть на него поближе; когда вспоминаешь все это, приходишь к заключению, что слава далась Яковлеву не даром, что она была в полной мере оправдана тем глубоким воздействием, какое его искусство производило на сознание тех, кто его слушал. Она тем более была оправдана, что и пришла-то она к нему совсем просто. Дело в том, что в начале 90-х годов XIX века, когда эта слава росла и укреплялась, не было еще того оглушительного шума рекламы, который вошел в обыкновение к его концу. Шум этот предшествовал артисту задолго до того, как он появлялся на нашем горизонте, не смолкал, пока артист находился на глазах, и никак не мог смолкнуть даже и тогда, когда артиста уже не было с нами, и сколько бы тысяч верст ни отделяло нас от него, шум рекламы доносился отовсюду. Ничего подобного не было в эпоху Яковлева. Не лезло в глаза аршинными буквами имя артиста с каждого забора. Не мелькало оно поминутно на столбцах печати, сообщавшей различные подробности частной жизни артиста. Не приводилось мнений артистов в разных интервью по вопросу о том, падает ли искусство или, наоборот, возрождается. Не выпускались парфюмерными и шоколадными фабриками целые альбомы с портретами знаменитых примадонн и их автографами, в которых примадонны выражали свои восторги по поводу необычайной мягкости пудры и удивительного вкуса шоколада. Тогда было гораздо тише, спокойнее, и атмосфера вокруг искусства чище. В такой атмосфере жил Яковлев и всеми мерами содействовал ее чистоте, ибо как человек он не знал, что такое кривые пути, роняющие достоинство артиста. За кулисами он держал себя благородно, был прекрасным товарищем, ни в ком никогда не заискивал, никому не переступал пути, никому не мешал работать с ним рядом. В частной жизни Яковлев производил обаятельное впечатление: он со всеми был одинаково приветлив, мил, любезен, от него веяло большой душевной теплотой и корректностью хорошо воспитанного человека.

Он был необыкновенно отзывчив на чужую нужду, и если где-нибудь устраивался в чью-нибудь пользу закрытый концерт и Яковлева просили принять в нем участие, он никогда не отказывался и никогда не брал никакой платы. Он был необыкновенно

щедр на проявление своего таланта и не считал, что если он спел даром два романса, то этим он вынул из собственного кармана некую сумму. Все это, вместе взятое, еще пуще возвышало тот ореол, который сопутствовал Яковлеву. Благородный человек, он взошел на высокий пост служителя искусства, оставался там все время, пока позволяли обстоятельства, в ярком ореоле своего благородства, благородным человеком и сошел со сцены.

Расставание его с любимым искусством было печальным. Уже в самые первые годы XX столетия стало очевидно, что с Яковлевым что-то неладно. Его пение начало утрачивать былую красочность и яркость. Тембр потускнел. На верхних нотах, которые прежде были так блестящи, Яковлев стал кричать. Становилось очевидным, что знаменитый певец попросту теряет голос.

В 1905 г. Яковлев заболел. Врачи нашли у него хронический катар носоглотки, ослабление слуха, эмфизему легких и цереброспинальную неврастению в тяжелой форме. Был предписан полный отдых в условиях теплого климата где-нибудь на берегу Средиземного моря. Яковлеву от дирекции выдали единовременное пособие в размере 1000 руб., и он уехал за границу. Но ни продолжительный отдых, ни пребывание в теплом климате не могли уже помочь: голос к нему не вернулся. Это сознавал и сам артист и по возвращении в 1906 г. из-за границы твердо решил покинуть сцену. Его последнее письмо к директору театров В. А. Теляковскому полно душевной тревоги за будущее семьи, в особенности за участь сына Всеволода, которого надо было поднять на ноги, закончить его образование, ибо Яковлев отлично сознавал, что выход на пенсию в 1100 руб. в год, какая полагалась отставному артисту, означает нищету. Потом пошли хлопоты о назначении ему пожизненного пособия, каковое давалось в размере пенсии, и о предоставлении прощального бенефиса, который и состоялся 5 декабря 1906 года. В этот печальный вечер Яковлев в своей любимой партии Онегина навсегда простился с публикой и... не умея ни пристраиваться, ни заискивать, ни интриговать, оставаясь и в нужде благородным человеком, незаметно укрылся куда-то в тень. И когда 12 марта 1912 года кружок друзей и почитателей вздумал организовать чествование Яковлева по случаю 25-летия его артистической деятельности, то этот юбилей застал певца, от вызовов имени которого бывало дрожали стены Мариинского театра, скромным преподавателем пения на очень скромных курсах

Заславского, и в их стенах и состоялось самое чествование, также весьма скромное.

С 1906 г. через Мариинскую сцену прошло много баритонов и ни один из них, за исключением разве Тартакова, не знал и десятой доли того триумфа, который выпадал на долю Яковлева, потому что такого голоса и такого увлекательного исполнения не было ни у кого. Но еще печальнее, что и из руководителей театральными делами никто не вспоминал Яковлева. Не вспоминал о нем даже его бывший товарищ Фигнер, когда стал директором оперного театра петербургского Народного дома. И потому такой неожиданностью прозвучало приглашение Яковлева после 12 лет забвения режиссером в б. Мариинский театр. Случилось это в ноябре 1918 года, Яковлев успел поставить оперу Гуно «Ромео и Джульетта». А 2 июня 1919 г. его не стало, артист скончался от воспаления легких на 62-м году жизни.

В сравнении с общей продолжительностью своей жизни артистическим огнем Леонид Георгиевич Яковлев горел недолго. Но зато горел ослепительно ярко.

ГЛАВА IX

Н. Н. ФИГНЕР И М. И. ФИГНЕР

Что сегодня поет Фигнер, — это можно было безошибочно угадать по большему против обычного количеству карет у подъезда Мариинского театра. И то же самое можно было сказать, войдя в зрительный зал, по его более нарядному виду и по тому приподнятому настроению, которое чувствовалось на всех спектаклях с участием Фигнера. А в антрактах и по окончании спектакля стены зала дрожали от грома рукоплесканий и неистовых вызывов, температура восторгов еще более повышалась, если в том же спектакле участвовал Яковлев.

Фигнер для тех лет, когда он буквально царил в театре, был синонимом лучшего, мерилом достоинств других теноров. Его имя было у всех на устах. Если заранее становилось известным, что предстоит какой-нибудь экстраординарный спектакль, то первый вопрос был: «Фигнер будет петь?» Его имя на афише означало, что на спектакль будет еще труднее попасть, чем в обычные дни, несмотря на то, что спектакли с его участием шли по повышенным ценам. Его имя подогревало интерес к спектаклю, ибо значительно повышало художественное достоинство последнего. И эти годы, когда Фигнер царил в театре, с 1887 г., года его дебюта, и приблизительно до 1897 г., могут быть по всей справедливости названы эпохою Фигнера. В дальнейшем его уже начинает затмевать Ершов и, наконец, Собинов. Но до них Фигнер был кумиром петербургской публики, ни с кем не делившим своих теноровых лавров. Да и действительно некому было их у него оспаривать. В указан-

Н. Н. Фигнер

Радамес — «Аида»

ном промежутке времени Фигнер был в Петербурге единственным тенором — подлинным певцом-художником.

Карьера Николая Николаевича Фигнера несколько напоминает карьеру Яковлева. Так же как и он Фигнер не готовил себя к оперной сцене. Он учился в Морском училище, откуда был выпущен в 1878 г. гардемарином во флот. Примечательное совпадение: в один день с Фигнером — 16 апреля — был произведен по окончании училища в корнеты Яковлев. В 1881 г. Фигнер вышел в отставку с чином лейтенанта и тут начал учиться пению. Но здесь уже его карьера складывается совершенно иначе, чем у Яковлева.

Проучившись некоторое время, без особенного впрочем успеха, в Петербургской консерватории у Прянишникова, Фигнер уехал в Италию, где на первых порах ему тоже не слишком повезло на пути преодоления певческой мудрости. Милан, куда он приехал учиться петь, всегда был центром сборища всяких шарлатанов, каждый из которых уверял, будто именно он владеет самой совершенной методой. Фигнер впоследствии сам рассказывал, что, попав к такому маэстро, он по его «совершенной методе» вовсе утратил голос, да так, что ему казалось, будто это навсегда. К счастью, он перешел к другому преподавателю, который и голос ему вернул и сообщил первоначальную шлифовку. Поступив там же в Италии на сцену, Фигнер продолжал усиленно учиться и в то же время расширять репертуар, укреплять певческие и сценические навыки.

Так что когда в апреле 1887 г. состоялись сначала в «Аиде», потом в «Гугенотах» и, наконец, в «Фаусте» дебюты Фигнера в Мариинском театре, он являлся на них во всеоружии мастерства, в таком блеске, что сразу покорил публику совершенно. Все тогда почувствовали, что в лице Фигнера входит на мариинскую сцену настоящий артист.

Настоящий артист — вот в этом-то и было все дело. В этом и причина огромнейшего успеха Фигнера на первых же шагах его деятельности в Мариинском театре. Пришел настоящий артист не только по пению, но и по игре. Раз игра — значит драматическое переживание и, значит, можно было говорить о каком-то становлении художественного образа. А что было до Фигнера в Мариинском театре? Отсутствие всяких образов по теноровой линии, ибо таковая находилась в руках Михайлова и Васильева 3-го,

а я выше рассказал, какими художественными возможностями располагали оба названные певца. Они-то и расчистили дорогу Фигнеру.

И ведь что замечательно: оба обладали, в особенности Михайлов, голосами куда более выдающимися, чем у Фигнера. На этой почве возник в свое время забавный анекдот.

— Эх, Миша, — говорит Фигнер Михайлову, — кабы мне да твой голос, я бы весь мир перевернул.

— Ну, а если бы мне твой голос, — ответил Михайлов, — так меня лишили бы права жительства.

Михайлов был еврей и своим ответом подчеркнул, что, будь у него голос похуже, сидеть бы ему где-нибудь в Гомеле или Бердичеве, городах тогдашней пресловутой еврейской черты оседлости. Артист-еврей мог попасть на казенную сцену либо если у него был настолько выдающийся голос, что иметь его в театре представлялось насущной необходимостью и тогда в силу этого ему по особому ходатайству предоставлялось право жительства в столице, либо он должен был креститься.

В чем же заключался секрет исключительного, редкого в истории русской оперы, успеха Фигнера?

Был ли у Фигнера замечательный голос? В том-то и дело, что нет. Как раз именно этого-то у него и не было, и анекдот, который я привел выше, если даже он и выдуман, как раз попадает в точку. Замечательные голоса встречались на Мариинской сцене до Фигнера. Еще жива была память о Никольском. Но самые рьяные поклонники этого певца все же сознавались, что его можно было слушать, только закрыв глаза или отвернувшись от сцены, до такой степени он был нелеп как актер. Никольский, таким образом, представитель вокала в его чистом виде. Незадолго до Фигнера пленял публику Орлов, также имевший замечательный голос. Но это тот самый актер, который для драматического воплощения изображаемого им персонажа располагал тремя жестами. Были и другие тенора и в их числе Михайлов и Васильев 3-й, которые не в силах были безотказно захватить публику своим исполнением, так как в нем постоянно чего-нибудь нехватало: то красоты звука, то музыкальности, вообще тонкости отделки, то драматической выразительности, или гармонического сочетания пения и игры. И если уж говорить о чистом вокале, то и он отнюдь не стоял на такой высоте, чтобы нести в самом себе полное оправдание. В ита-

льянской опере публика всякий сезон могла убеждаться в том, что такое подлинное искусство пения.

Но даже и при наличии такого безупречного искусства все же мало-помалу возникает жажда каких-то новых горизонтов, складывается сознание и у публики и у певцов, что материал для певца вовсе не альфа и омега его творчества, что выразительность пения важнее красоты звука, что переживание, которое можно вложить в пение, выше самого голоса, выше порою даже школы, потому что как бы певец виртуозно ни владел голосом, но если он при этом ничего не чувствует, его искусство мертво. И, наконец, последнее, что подводит слушателя уже вплотную к музыкальному театру: если в афише значатся Рауль, Фауст или Ленский, то, следовательно, надо, чтобы мы и видели их перед собою облеченными в сценическую плоть и кровь, а не просто Ивана Ивановича, который нарядился в блестящий костюм и пренеловко себя в нем чувствует.

Такими именно и выглядели непосредственные предшественники Фигнера: Михайлов и Васильев 3-й. У обоих были голоса и у первого даже великолепный. Владение ими неодинаковое: у Михайлова лучше в зависимости от пройденной им школы, у Васильева гораздо хуже. Выразительность пения также весьма неодинаковая: у Васильева далекая от совершенства, у Михайлова к нему приближающаяся, но все-таки остановившаяся на значительном от него расстоянии. Сценически же оба были беспомощны в степени почти одинаковой.

Это тем более бросалось в глаза, что тут же рядом с ними подвизался такой художник оперной сцены, как Стравинский, создававший из каждой своей роли подлинно живой и цельный образ. Поэтому каждый, кто любовался Стравинским, должен был сожалеть, что среди теноров нет артиста ему равного. А между тем большинство опер написано так, что главное внимание привлекается именно тенором, а не басом, потому что тенор — это почти всегда герой-любовник, ему так же, как и сопрано, преимущественно поручается воплощать чувственную стихию, служащую в большинстве опер двигательной пружиной действия. «Гугеноты», «Фауст», «Ромео и Джульетта», «Отелло», «Аида», «Африканка», «Травиата», «Иоанн Лейденский», «Кармен», «Тангейзер», «Лоэнгрин», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Опричник» и целый ряд других опер в центре своем имеют героем-любовником

тенора. В русских операх центральная роль гораздо чаще, чем в иностранных, поручается баритону или даже басу. «Руслан и Людмила», «Иван Сусанин», «Демон», «Купец Калашников», «Мазепа», «Князь Игорь», «Борис Годунов», «Хованщина», «Юдифь», «Вражья сила», «Корделия», «Сарацин» — везде центральная партия в руках либо баритона, либо баса, либо эти голоса соперничают меж собою. Немудрено, если в иностранных операх с их перевесом в сторону теноровых партий, написанных к тому же подчас очень сложно, русские певцы сплошь и рядом пасовали и попросту не умели их передавать так, чтобы полностью раскрыть и общую красоту мелодии и выразительность каждой отдельной фразы, не умели также и воплотить определенный образ. Но если шли «Гугеноты», а Рауля не было, слышались только ноты, пропетые более или менее грамотно, шел «Фауст», и опять-таки не было Фауста, а раздавались только ноты его партии, то что тогда получалось? Из действия оперы выпадал его основной стержень, и никакое эффектно взятое верхнее do не могло избыть этот недостаток. И получалось сплошь и рядом во всей структуре оперного действия вопиющее противоречие: с одной стороны, Стравинский и Славина своим становлением художественного образа протягивали прямые нити к отдаленному идеалу — музыкальному театру, не имеющему ничего общего с костюмированным концертом, с другой — Михайлов с Васильевым и им подобные тянули оперу назад, именно к костюмированному концерту, что по существу грозило оперному искусству смертью.

И сколько бы иные фанатики итальянской оперы ни кричали о том, что в опере подавай им пение, а за игрой они пойдут в Александринский театр, либо к французам в Михайловский, все же их песня была спета. В Мариинском театре благодаря наличию таких артистов, как Мельников, Славина, Стравинский, в особенности, среди его постоянных аборигенов все больше росло и укреплялось сознание, что сущность оперного искусства вовсе не только в одном голосе, как бы он ни был прекрасен по природе, вовсе не только лишь в школе, как бы совершенна она ни была, но и в том, чему служат и голос и школа, — в драматической выразительности, в передаче чувства, нарисованного музыкой со всеми теми яркими, подчас очень тонкими оттенками, какие присутствуют в музыке, в четком становлении того пластического об-

раза, который носился в фантазии композитора и нашел свое воплощение в музыке.

Огромная заслуга Фигнера в том и заключалась, что он, вступив в ансамбль петых до него опер, восстановил их архитектонику, приведя в равновесие все детали, своим вдохновенным, продуманным до тонкости исполнением вернул этим операм исчезнувший из них смысл. Причем самое удивительное во всем этом деле было то, что такого большого художественного результата Фигнер достиг, отнюдь не располагая выдающимся голосовым материалом. Наоборот, этот материал не представлял собою ничего замечательного. Какой он был по характеру? Я бы затруднился назвать его лирическим, как это делали многие в свое время, потому что в нем отсутствовали свойственные лирическому тенору мягкость, нежность и прозрачность звука. Скорее всего это был типичный тенор mezzo carattere, самый благодарный для певца, ибо позволяет ему иметь очень обширный репертуар. Голос был чрезвычайно ровный, с особенно хорошо разработанным медиумом, звук которого всегда отличался полнотой. Верхний регистр не пленял блеском и был несколько криклив, что особенно почувствовалось с годами. По звучности голос был совсем небольшой, тембр не имел ничего замечательного, особенно в медиуме, вообще не обладал той чарующей мягкостью, какая была у Собинова, и кроме того заметен был чуть-чуть носовой оттенок звука. Словом, материал был далеко не первоклассного качества и сам по себе, разумеется, никого удивить не мог. Он бесконечно уступал голосу Михайлова. Но вот тут-то и начинается самое замечательное. Фигнер принес с собою европейскую культуру пения. Распоряжение посредственным вокальным материалом было из ряду вон выходящее. Таких умных певцов мало видела мариинская сцена. Прежде всего голос был выработан до последних пределов гибкости и подвижности. Кантиленой, т. е. способностью к широкому пению, Фигнер владел в совершенстве. Он умел сообразно характеру партии сообщать ей всю необходимую мягкость и нежность, несмотря на то, что эти качества не были в природе его голоса. Там же, где нужно было передать мужественную силу, героическое устремление, вообще сильную страсть, становилось непонятным, откуда у Фигнера все это бралось в самом звуке его голоса. Вообще вокруг его голоса часто возникали споры именно из-за того, что неизвестно было, какими путями достига-

Н. Н. Фигнер

Ленский — «Евгений Онегин»

лись в пении Фигнера часто совершенно неожиданные эффекты. Это послужило Фигнеру поводом не без ядовитости однажды заметить:

— Некоторые рецензенты находят, что у меня вообще нет голоса. Ну что ж, им виднее.

А крупнейший московский критик Семен Николаевич Кругликов, говоря о гастролях Фигнера в Большом театре, обмолвился однажды такой фразой: «Г. Фигнер обладает удивительной способностью показывать именно то, чего у него нет, т. е. голос». Сказано это было по поводу исполнения Фигнером партии Иоанна Лейденского, как известно, требующей от певца громадного голоса.

Действительно было от чего приходить в недоумение, особенно когда на одном полюсе стояли этот самый Иоанн Лейденский, или Рауль, или Отелло, а на другом Ленский, или Альфред, или что-нибудь в этом же роде. Впоследствии уже после смерти знаменитого певца из случайной беседы с Медеей Ивановной Фигнер мне лично для себя удалось многое уточнить и объяснить.

Все дело было в замечательном искусстве. Фигнер умел всегда так подать всякую ноту, будь она взята piano или forte, чтобы вызвать у слушателя именно то впечатление, какое нужно; piano звучало у него удивительно легко, чисто и нежно, притом отчетливо слышное по всему театру, и Фигнер любил щеголять этим прекрасным piano, проводя на нем подчас целые номера вроде каватины Фауста в саду Маргариты; forte же подносилось так, что казалось, будто у Фигнера необыкновенно большой и сильный голос, тогда как на самом деле голос был небольшой и не сильный. Но Фигнер умел, что называется, очень искусно атакировать верхнюю ноту на forte, беря ее с необыкновенной уверенностью и точностью, но только не высокое do, которое он избегал. В этом ему на помощь приходил еще и его темперамент, которым Фигнер был наделен с избытком. Этот темперамент несомненно сообщал звуку его голоса необходимую наполненность и уверенность в местах сильных и горячих. Вообще звук у него всегда шел легко, свободно и плавно, как это наблюдается у лучших итальянских мастеров пения. И уж в полную противоположность своему коллеге Васильеву 3-му Фигнер никогда не полагался ни на какое «авось», не оставлял в партии пустых мест, не допускал нигде ни малейшей небрежности. Он не выходил на сцену, не приготовив пар-

тию в совершенстве, не изучив все ее мельчайшие детали, все эффекты, какие только можно было из нее извлечь. В этом отношении он был на редкость добросовестным работником. И потом на спектакле он чрезвычайно умело рассчитывал свои силы, и если наибольшие трудности заключались, положим, в 4-м акте, то он не слишком расходовал себя в первых трех. Но и это делал как-то незаметно для публики, так что художественное впечатление мало или почти вовсе не страдало. Это вполне естественно вытекало из его природных голосовых средств, которые, не будучи обширными, требовали разумной экономии в распоряжении ими, в особенности при склонности Фигнера петь репертуар, не отвечающий его возможностям. В этом отношении Фигнер — полный контраст с Собиновым. Тот, зная, что краски нежнейшего лиризма составляют главное очарование его голоса, всю жизнь заботился о том, чтобы сохранить их в полной неприкосновенности и на них строить все очарование своего искусства. Поэтому он никогда не пел партий, которые казались ему выходящими за пределы его голосовых возможностей. На этом основании Собинов еще в самом начале своей карьеры отказался даже от партии Хозе в «Кармен», хотя и приготовил ее и репетировал на сцене Большого театра. У Фигнера же Хозе был в числе его лучших партий, не говоря уже о таких безмерных скачках, как от Ленского к Отелло и от Альфреда к Иоанну Лейденскому и т. п. Причем никоим образом нельзя было бы сказать, что это была натяжка, т. е. если он пел Отелло, то ему не следовало бы петь Ленского или наоборот, если его с полным удовольствием можно было слушать в «Евгении Онегине», то на «Отелло» хоть не ходи. На самом деле театр был всегда битком набит, что бы Фигнер ни пел. Было ли в этом преувеличение? Происходило ли это от того, что публика, однажды сотворив себе из Фигнера кумира, решительно прощала ему все его промахи? Нет, потому, во-первых, что тогдашняя публика вовсе не склонна была поощрять даже своих кумиров, если они пускаются на роняющие их достоинство эксперименты, что и доказала впоследствии, когда Фигнер на склоне своей карьеры стал директором оперного театра Народного дома и одновременно продолжал петь, хотя это ему вовсе не следовало делать. Во-вторых же, потому, что в годы расцвета таланта Фигнера у него промахов никаких действительно и не было, и сегодня Ленского, а завтра Отелло можно было слушать если и не с одинаковым удоволь-

ствием, то во всяком случае с огромным интересом и вынося всегда определенное большое впечатление.

Происходило это потому, что Фигнер был настоящий артист, был совершенный артист, т. е. то, чем не был его соперник Михайлов. Бесконечно уступая последнему по голосу, Фигнер столь же бесконечно превосходил его во всех остальных отношениях. Фигнер был чрезвычайно музыкальным певцом, его исполнение всегда отличалось большим вкусом, интеллигентностью, умом и выдержанностью стиля. Множество прекрасных, очень разнообразных и тонких нюансов всегда характеризовало пение Фигнера. Всякая ария была в музыкальном отношении исчерпана до конца и подана в полной законченности. Ни один речитатив, ни одна самая незначительная фраза не оставлялись без внимания, но произносились в высшей степени содержательно. Вообще музыкально-драматическая выразительность везде стояла на первом плане, составляя самую сильную сторону его исполнения. Так же, как и Яковлев, Фигнер не был холодным певцом, и хотя он проявлял много расчетливости в своем исполнении, тем не менее темперамент, которым он был одарен в большой мере, наполнял его пение жаром страсти, Фигнер увлекался сам и увлекал слушателей; по темпераментности исполнения у него одно время совсем не было соперников вплоть до тех пор, пока не появился Ершов, этот в высшей степени бурно-пламенный певец. Это играло огромную роль в успехе Фигнера, ибо яркие краски в пении совершенно необходимы для того, чтобы это пение дошло до слушателя и заразило его теми переживаниями, которые присутствуют в самой музыке соответствующего момента.

Но, разумеется, не в одном лишь пении коренился секрет успеха Фигнера. К вокальной передаче, исчерпывавшей до конца все возможности, заложенные в той, либо другой партии, присоединялась очень умная и выразительная игра, т. е. как раз то, чего так нехватало его предшественникам и отсутствие чего обессмысливало все драматические ситуации оперы, оставляя ее без героя. Конечно, здесь еще не было подлинного сценического реализма и ни о каком перевоплощении не могло быть и речи. Начать с того, что к внешности своих героев Фигнер всегда был совершенно равнодушен и еще пуще Яковлева являлся во всех своих ролях почти без грима. Фауст, Ленский, Ромео, Синодал, Рауль, Иоанн Лейденский, Андрей Морозов, Дубровский — все

были на одно лицо, лишь иногда, когда это оказывалось уж очень необходимым, украшавшееся париком. В большинстве же Фигнер оставался со своими собственными черными курчавыми волосами и такой же черной, слегка раздвоенной по середине, бородкой и небольшими тщательно подкрученными усами. Словом, везде перед нами был Николай Николаевич Фигнер во всей своей неприкосновенности, только что переряженный, и хорошо еще, что у него была отличная сценическая фигура, на которой всякий костюм сидел прекрасно, и сам артист чувствовал себя в нем очень ловко. В этом отношении Фигнер был чрезвычайно настойчив, очевидно считая, что внешнее воплощение образа — дело второстепенное, главное же — это внутреннее переживание. По своему времени он в известной степени был прав, ибо, состоя на амплуа оперного героя-любовника и являясь везде со своим лицом, поступал так же, как и многие герои-любовники драматической сцены, почти всегда выступавшие без грима, в особенности, если они сознавали себя красивыми. Так делал знаменитый Горев, так же поступал и отличавшийся своею красотою Аполлонский, в одно с Фигнером время подвизавшийся в Александринском театре; пока Аполлонский играл любовников, он совершенно не гримировался, независимо от того, играл ли он Шекспира или Виктора Крылова, и гримироваться стал лишь с переходом на пожилые и характерные роли. Должно заметить, что сценические данные Фигнера были очень хорошие: среднего роста, он имел отличное сложение и выразительное лицо с крупными и правильными чертами.

Пренебрегая пластическим рельефом и делая упор на внутреннем переживании, Фигнер достигал порою значительных художественных результатов. Он старался играть как можно живее, проще, естественнее, в возможно более реальных тонах, не стоять подобно иным из своих предшественников столбом на сцене с глазами, устремленными — один на суфлерскую будку, другой на дирижера, не быть безучастным к сценическому действию в то время, как сам не поешь, но проявлять непрерывную жизненность, из действия отнюдь не выпадать и вкладывать в каждую сцену именно то содержание, какого она требует. Его мимика была довольно выразительна и его темные глаза порою, казалось, загорались огнем неподдельного воодушевления. Пластика была весьма развита и достигала подчас значительного разнообразия в смы-

сле отражения кипящих внутри чувств, идя об руку с высшей степени выразительной музыкальной речью. Особенно это сказывалось в ролях, где скрыто большое напряжение страсти.

Из таких ролей исключительным рельефом отличалась роль дон Хозе в «Кармен». Артист с громадным воодушевлением рисовал и голосом и пластикой всю картину постепенно нарастающей страсти, увлекающей Хозе в бездну. Мы видели перед собою очень живой и правдивый облик солдата, забывшего воинский долг, карьеру, родной дом и тихую спокойную любовь Микаэлы, поставившего на карту все свое существование ради всепожирающей страсти к неверной, изменчивой Кармен. Очень просто и естественно изображал Фигнер в 1-м акте, как этот туман страсти постепенно обволакивает его сознание. Замечательно пел арию с цветком во 2-м акте, превращая ее в подлинный шедевр исполнительства, расцвеченный тончайшими штрихами музыкально-драматической выразительности. С большим подъемом проводил он сцену 3-го акта в горах, когда Хозе убеждается, что Кармен ему изменила, и его фраза: «Я ухожу, но увидимся потом» звучала пророчески грозно, намекая на неизбежность кровавой развязки.

Но верхом выразительности являлся 4-й акт. Здесь Фигнер давал даже во внешнем облике большую иллюзию. Хозе появлялся с исхудалым, изможденным лицом, на котором горели глубоко запавшие глаза, каким-то осевшим и физически подавленным человеком, точно сейчас поднявшимся с одра изнурительной болезни. Его фразы, обращенные к Кармен, звучали глубиной неподдельного чувства, в них много было вложено большой любви, в особенности, когда Хозе произносил: «А я, Кармен, я все еще люблю тебя», и зритель живо воображал себе всю ту бездну душевной муки, в которую страсть увлекла Хозе. И постепенно, под влиянием непобедимого упорства Кармен, в звуках голоса нарастали ноты железной решимости: не пойдешь за мной, пойдешь на тот свет, но не достанешься другому. Все существо Хозе билось в страшных муках ревности, обманутой любви, ненависти к сопернику. И он делался страшен по мере того, как приближался роковой момент, и походил на хищного зверя, готового смертоносно прыгнуть на добычу. Впечатление Фигнер в этой роли производил всегда очень большое, давая чрезвычайно яркую картину чисто южной горячей страсти, над которой рассудок совершенно бессилен. Впоследствии мне приходилось слышать, что Фигнер еще в Италии выдвинул роль Хозе на первый план, между тем как до

него она стушевывалась, до такой степени все внимание при постановке оперы сосредоточивалось на самой Кармен. Это, конечно, неправильно, ибо с точки зрения драматической ситуации и Кармен и Хозе — персонажи вполне равноценные. И эта равноценность в Мариинском театре особенно сильно дала себя знать потому, что партнершей Фигнера явилась его супруга Медея Ивановна, создавшая исключительно яркий образ Кармен. Артистическая чета Фигнер выступила в опере «Кармен» довольно поздно, в сезоне 1896—1897 г., т. е. спустя 10 лет от начала своей деятельности в Мариинском театре, так что это их появление в столь популярной опере и в столь интересных ролях произвело сенсацию. Успех они имели огромнейший, овации, которые устраивались им здесь всякий раз по окончании спектакля, не поддаются описанию. Во всем сезоне это было самое выдающееся художественное событие.

Вспоминая другую роль Фигнера, в которой он не имел соперников в течение почти 15 лет, роль Ленского, я нахожу, что успех его здесь объяснялся более неуспехом в этой роли его предшественников, чем действительным соответствием воплощавшегося им образа пушкинскому идеалу. Становление образа и очень четкое несомненно чувствовалось, но чисто фигнеровское. У него не было черных кудрей до плеч, он оставался со своими неизменными короткими курчавыми волосами и раздвоенной бородкой, что делало его на вид даже старше Онегина, не было и той вдохновенности во взоре, какою Пушкин наделил своего героя, ни мечтательности, ни романтизма, ни отзвуков шиллеровской поэзии, ни беззаботности студента Геттингена, ничего этого не чувствовалось в Фигнере — Ленском, во всем его внешнем облике, и даже во всей игре, несмотря на все ее правдоподобие и большую живость, не ощущалось молодости и той очаровательной сентиментальной нежности, какая так идет этому юноше и которой так пленял в этой роли Собинов. Уже одно то, что у Фигнера очень мало сквозила именно молодость Ленского, которою собственно и диктуются все его поступки и особенно его поведение на балу у Лариных, сильно портило дело. Фигнер производил впечатление не юноши, притом юноши чисто славянского и северного склада, а уже довольно зрелого мужа, овеянного к тому же южными бурями и обожженного знойным солнцем. Его Ленский казался романского происхождения. Его игра в сцене бала была излишне подчеркнута и

суетлива. Запомнилось, как он после того, как Онегин увлекает Ольгу на котильон, стремительно два раза пробегал взад и вперед по самой авансцене и во всю ее длину. И тем не менее все его исполнение было таково, что надолго приковало к артисту внимание современников, которые не могли даже и представить себе, что Ленский может быть другим. К чести Фигнера надо сказать, что это достигалось благодаря исключительно музыкальному исполнению им партии Ленского и тем, что артист глубоко проникся стилем Чайковского, сумел понять и прочувствовать переживания и настроения Ленского, найти в своем голосе именно те краски, которые необходимы были для надлежащей передачи теплоты, нежности, всего того мягкого задушевного лиризма, какими проникнута вся партия Ленского. С первой фразы до последней Фигнер проводил всю партию с большой выразительностью и особенно тонко пел арию перед дуэлью, которою настолько захватывал публику, что она разражалась неподдельно восторженными рукоплесканиями и неотступными требованиями повторения. Можно сказать, что в музыкальном отношении Фигнер был первым Ленским Мариинского театра, бесконечно превзошедшим своих предшественников. В то же время это была и первая его русская партия, которую он включил в свой репертуар после вступления в Мариинский театр и в которой у него почти не было дублеров до самого 1895 г., когда Ленского стали петь и Ершов и Морской. До них же представление об опере Чайковского было неразрывно связано с именем Фигнера — Ленского так же, как и с именем Яковлева — Онегина. Затмить здесь Фигнера удалось только Собинову.

Столь же значительный успех имел Фигнер и в роли Германа, которой он явился первым исполнителем. Эта роль была разучена им под непосредственным руководством самого Чайковского. Образ был воплощен им и в пении и в игре с чрезвычайной художественной убедительностью. Конечно, во внешности фигнеровского Германа не было профиля Наполеона, как это требовалось по Пушкину; достаточно было того, что Фигнер решился ради этой роли пожертвовать на некоторое время своей бородой и учинить некоторый компромисс между собою и тогдашнею модою у военных, оставшись при одних усах. Но во всем его в высшей степени экспрессивном исполнении чувствовались «сильные страсти» и «огненное воображение», сказывалось много горячности и

твердой решимости. В чисто лирических местах, как во всей сцене у Лизы в спальне, пение Фигнера было проникнуто очаровательной мягкостью и задушевностью, а в местах сильных голос звучал с той наполненностью, какую Фигнер всегда умел придать ему в нужные моменты. Прекрасно проводил он жуткую сцену в казарме, а также и заключительную сцену. И в этой роли, так же, как и в роли Ленского, Фигнер оставался незаменимым вплоть до 1900 г., когда на мариинскую сцену поступил А. М. Давыдов. Таким образом, то обстоятельство, что в течение полных десяти лет (премьера «Пиковой дамы» состоялась 7 декабря 1890 г.) роль Германа, образующая собой основной стержень действия оперы, находилась почти беспрерывно в руках такого талантливого исполнителя, как Фигнер, несомненно сильнейше содействовало укреплению популярности «Пиковой дамы».

И так в каждой роли иностранного и русского репертуара Фигнер умел быть по-своему чрезвычайно увлекательным. Он был великолепным Раулем, долгое время бессменным, почти что монополистом этой роли. Здесь всей манерой своего исполнения, очень выдержанной и благородной, он производил огромное впечатление не только на публику, но и на молодых певцов, вызывая в них неудержимое желание ему подражать, как об этом свидетельствует в своих мемуарах ныне покойный артист и режиссер В. П. Шкафер. Он также превосходно исполнял Фауста в бойтовском «Мефистофеле», деля здесь успех со Стравинским, был первым и лучшим Канио в «Паяцах», потому что некоторый мелодраматизм, к которому Фигнер был склонен, здесь был вполне уместен. Вплоть до Собинова Фигнер был лучшим Ромео на мариинской сцене, затмившим совершенно ее первого исполнителя — Михайлова. Равным образом он привлекал внимание своим Отелло, исполнив эту роль впервые на премьере оперы Верди 26 ноября 1887 г., в первый же сезон своей службы в Мариинском театре, и, в сущности, остался в этой опере непревзойденным, ибо она шла неизменно всякий раз с его участием. Правда, в сезон 1901—1902 г. за эту роль взялся Ершов, голос которого в силу своей мощности гораздо более подходил к ней, чем голос Фигнера, но он исполнил ее почему-то всего лишь один раз, так что, в сущности, не успел ее как следует освоить. И хотя исполнение партии Отелло всегда составляло привилегию настоящих tenore di forza, и петербургские меломаны имели случай в этом убедиться, услыхав Таманьо,

поразившего всех своим феноменальным голосом, так что, когда он при своем первом появлении в театре Консерватории, в 1897 г., произнес выходную фразу Отелло в первом акте, вся публика поднялась с мест, до того это было необычайно в смысле мощи, широты и красоты звука, — тем не менее Фигнер со своим небольшим голосом умудрялся быть интересным в «Отелло». Это, конечно, потому, что центр тяжести исполнения перемещался от голой звучности в сторону чисто драматической выразительности музыкальной фразы, на чем собственно и построена вся партия и что составляет резкое отличие «Отелло» от других опер Верди. И к этому присоединялась обдуманная до мелочей, в высшей степени темпераментная игра, без чего роль Отелло немыслима на сцене.

Весьма возможно, конечно, что сейчас игра Фигнера показалась бы нам довольно примитивной и небогатой в смысле пластической выразительности. Да и тогда он бесконечно уступал в этом отношении Стравинскому. А впоследствии Шаляпин и Ершов показали, каждый в своем плане, каких результатов можно на этом пути достигнуть. Они явились завершителями сценического реализма на оперной сцене. Я уже сказал, что в смысле внешнего образа с Фигнера нечего было требовать. Лепки никакой. Ни намека на определенную характерность. Всегда, везде, во всех ролях приблизительно одинаково держался, одинаково двигался, одинаково жестикулировал. Чувствовалось, что вот таков Фигнер в своей повседневной жизни. Выходило так, точно он всюду играет только самого себя. Но оставаясь везде самим собою в отношении пластического рисунка, Фигнер во всяком случае своими движениями и мимикой, которая у него была хорошо развита, везде создавал иллюзию переживаний. Жест его, если и не отличался характерностью в зависимости от натуры того или иного персонажа, все же был вполне определенен, точен и выразителен и хотя и не порывал окончательно с условно-оперным жестом, по существу своему ходульным и потому производящим назойливо-неприятное впечатление, все же был уже значительным его преодолением. Затем в ролях, требующих простоты и жизненной правды, каковы в большинстве случаев почти все роли в операх русских композиторов, Фигнер умел давать эту простоту, поскольку она совмещалась с его основной манерой игры, бывшей всегда несколько приподнятой. В ролях же, созданных иностранными авторами, где гораздо больше эффектов чисто теат-

рального свойства, Фигнер всегда исчерпывал все эффекты до конца, отлично умея живописно стать, повернуться, выйти на сцену и уйти с нее. В этом отношении он отличался остро развитой способностью использовать с выгодой всякое сценическое положение, причем делал это всегда умно, с настоящим художественным тактом. Его реализм был по тому времени громадным шагом вперед.

Многие ставили Фигнеру в упрек, будто он уделял мало внимания русским композиторам и таким образом роль его в пропаганде русской музыки ничтожно мала. Да, в общем масштабе она мала, если принять во внимание, что в репертуаре Фигнера было всего четыре русских композитора: Даргомыжский, Рубинштейн, Направник и Чайковский, да и то двух первых приходится почти что исключить по малому значению, какое имели в его работе Князь из «Русалки» и Синодал из «Демона». Но зато эта роль чрезвычайно велика по отношению к Чайковскому. Переняв от Михайлова и Васильева 3-го роль Ленского, Фигнер тотчас же повысил в публике интерес к «Евгению Онегину». Своим исполнением роли Германа он положил начало популярности «Пиковой дамы». Затем Водемон в «Иоланте» и Андрей Морозов в «Опричнике», хотя в последнем он имел уже опасного соперника в лице Ершова, также весьма содействовали повышению интереса к этим двум произведениям Чайковского. Тут его роль настолько велика, что в связи с именем Чайковского, как создателя двух шедевров русской музыки — «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы», никогда не должно забываться и имя Фигнера.

В остальном русском репертуаре Фигнеру собственно было мало дела. Собинин в «Иване Сусанине» и Руальд в «Рогнеде» никак не соответствовали ни характеру его голоса, ни общим свойствам его дарования. Он, конечно, мог чудесно спеть Владимира Игоревича в «Князе Игоре», но роль эта как второго плана, конечно, не могла его особенно интересовать. Оставался Римский-Корсаков. Тут, действительно, у Фигнера был провал. Ни одной оперы этого композитора Фигнер никогда не пел, хотя на период его деятельности таковых падает четыре: «Млада», «Ночь перед Рождеством», «Майская ночь» и «Снегурочка». Что собственно отвращало его от опер Римского-Корсакова, это, конечно, удовлетворительно объяснить мог бы только он сам, если бы был жив. Можно думать, что, играя всегда себя, Фигнер никак не мог по-

чувствовать в себе ни Яромира, ни Вакулу, ни Левко, ни тем более царя Берендея. Вакула и Левко, несмотря на надлежащую музыкальную передачу, просто не вышли бы у него, как отчетливо народные типы, а царь Берендей очень уж не вязался со всем характером фигнеровского дарования. Так что уклонение Фигнера от исполнения опер названного композитора можно скорее записать ему в актив. Он этим избежал риска провала, что было бы одинаково не выгодно как для него, так и для Римского-Корсакова.

В общем в моих глазах Фигнер рисуется, как яркий образец сочетания большого ума с большим талантом, «его пример другим наука...», причем ум и талант тесно сплелись между собою. Певцу с малыми голосовыми средствами удалось достичь таких художественных результатов, что в истории Мариинского театра Фигнер остался навсегда яркой страницей. Всей своей деятельностью Фигнер показал, чего стоит высокая школа, изощренная певческая культура и как, вооружившись с ног до головы подобной культурой, следует работать. Если бы не его ум, который подсказал ему, что при наличии посредственного голоса, не могущего увлекать одною красотою звучания, следует искать иных средств воздействия на слушателя, иных путей в своем искусстве, и что эти иные пути заключаются в драматической выразительности омузыкаленного слова и в соответствующей осмысленной, оживленной игре, никогда Фигнер не стал бы тем, чем он был. Для всех последующих поколений певцов Фигнер — показательный пример того, что полное овладение мастерством есть первейшая задача всякого оперного артиста, что при таком овладении артисту не страшны никакие трудности, ибо преодолеть их, или в крайнем случае просто избегнуть, только и можно при наличии умного мастерства, что, будучи умным и конечно талантливым мастером, можно даже выходить далеко за рамки репертуара, диктуемые собственно голосовыми возможностями. В самом деле: Ленский, Альфред, Ромео — чистейшая лирика на одном полюсе, Рауль, Радамес, Иоанн Лейденский, Отелло — чистейшая героика на другом, в середине два Фауста, Хозе, фра-Дьяволо, Герман, Канио и целый ряд других, — какой огромный диапазон творчества! И при этом невозможно припомнить случая, чтобы какая-нибудь роль Фигнеру не удалась. Это потому, что у м н о е

М. П. Фигнер

Кармен — «Кармен»

мастерство всегда точно определяло подход к роли и руководило всеми деталями в процессе ее воплощения.

Тотчас же рядом с Фигнером необходимо остановиться на его супруге, Медее Ивановне Фигнер, первоначально выступавшей на мариинской сцене под своей девичьей фамилией Мей. В ее лице мы имеем пример очень удачной акклиматизации иностранки на русской сцене. Итальянка по происхождению, уроженка Флоренции, Медея Фигнер начала свою карьеру у себя на родине, выступая во многих ее городах, затем гастролировала в Испании и в Южной Америке, везде с большим успехом, причем первоначально пела как mezzo-soprano и лишь впоследствии выработала у себя драматическое сопрано и совершенно оставила свой прежний репертуар. Там же в Италии она познакомилась с Фигнером, выступала вместе с ним и кончила тем, что вышла за него замуж. Вместе с ним она приехала в Россию, которой суждено было стать ее второй родиной, вместе с ним и дебютировала 26 апреля 1887 г. в партии Валентины в опере «Гугеноты». Вступив в труппу Мариинского театра, она сделалась постоянной партнершей Фигнера. Можно сказать, что он не выступал со своей женой либо в таких операх, где для нее не было партии, как, например, «Травиата» или «Ромео», либо когда она бывала больна. Обычно же спектакли шли с участием «четы Фигнер», особенно оперы «Гугеноты», «Отелло», «Мефистофель», «Паяцы», «Сельская честь», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Кармен», «Дубровский». Это, конечно, приводило к известному положительному результату, ибо муж и жена имели возможность особенно тщательно спеться и сыграться. Кроме того, если Медея Фигнер была обязана своему супругу тем, что он привез ее в Россию, да еще в Мариинский театр, где она сделала такую блестящую карьеру, зато он был обязан ей тем, что Медея Ивановна тщательнейше прорабатывала с ним все его партии, добиваясь от него самой тонкой нюансировки, так как сама она была одарена чрезвычайно большой музыкальностью. У обоих все было отделано всегда до последней мелочи, и в особенности в дуэтах их голоса сливались в совершенной гармонии, совместная нюансировка достигала предельной тонкости и выразительности. Кроме того они еще и потому очень подходили друг к другу, что оба в высшей степени были наделены темпераментом, вследствие чего их сов-

местное исполнение отличалось огромной живостью, горячностью, увлекательностью.

Сценически Медея Фигнер представляла собою счастливое сочетание внешности, голоса и таланта. При хорошем росте она отличалась стройной, правильно сложенной фигурой. Впрочем, был период, когда все это куда-то исчезло, ибо артистка страдала в то время болезненной полнотой. С годами же полнота утратила свою болезненность и хотя не исчезла совсем, но все же фигура обрела свои нормальные контуры. Сильная брюнетка, Медея Фигнер имела очень красивое удлиненного овала с крупными чертами лицо, на котором особенно выделялись прекрасные, полные огня, черные глаза. В общем она была в полном смысле слова красавица, вследствие чего все ее сценические персонажи приобретали чрезвычайную внешнюю привлекательность.

Голос Медеи Фигнер был (драматическое сопрано) чрезвычайно компактной и сильной звучности, но в то же время отличавшийся поразительной легкостью, что давало ей возможность исполнять и чисто лирические партии вроде Маргариты в «Фаусте» или Мими в «Богеме». Особенно в верхнем регистре голос звучал очень красиво, но и медиум был также чрезвычайно хорош, только нижний регистр был несколько слабоват. У нее была крайне своеобразная манера брать forte на верхних нотах, давая не вполне открытый звук, так что получалось впечатление некоторой как бы завуалированности, не чувствовалось металла, но зато не было никакой крикливости и резкости. Тембр был очень красивый, мягкий, дыхание чрезвычайно большое; piano выработано в совершенстве и звучало очень красиво. Вообще школа пения у Медеи Фигнер была весьма высокая, чисто итальянская; на свою дикцию артистка обращала огромное внимание, что стоило ей немалого труда. В Россию она приехала, не зная русского языка, на своем дебюте и в первые два сезона пела по-итальянски и только постепенно стала по мере овладения русским языком переходить на него и в пении, и добилась того, что стала совершенно отчетливо произносить слова, лучше даже, нежели многие русские певицы. Правда, некоторый акцент сохранился у нее на всю жизнь, но, более заметный в разговоре, он не так сильно давал себя чувствовать в пении.

Как актриса Медея Фигнер на первых порах своей деятельности в Мариинском театре производила отрицательное впечатле-

ние, так как хотя она и стремилась продумать каждый изображавшийся ею персонаж, все же игра ее отличалась деланностью и перехватыванием через край в сильно драматических местах. Отсутствовали выдержка и чувство меры. На всем лежала печать чисто условно-оперного стиля. Но природный талант взял верх. В высшей степени помогло и то обстоятельство, что перед глазами были очень назидательные примеры: с одной стороны, собственный супруг, с другой — такие художники оперной сцены как Стравинский и Славина и иные артисты — вроде Яковлева и Мравиной, всемерно стремившиеся к живой, естественной и выразительной игре. Находясь в таком окружении, нельзя было оставаться равнодушной к драматической стороне. И Медея Фигнер, что называется, «обыгралась», в особенности, когда включила в свой репертуар русские роли, тогда ее игра приобрела необходимую простоту и естественность, по своему пластическому рисунку всегда соответствуя характеру того персонажа, которого артистка изображала, так что ее Татьяна нисколько не была похожа на Мими, а последняя на Маргариту или Валентину. Верхом совершенства в смысле пластической выразительности наряду с выразительностью музыкальной была ее Кармен, но совсем в другом стиле, нежели у Славиной. Ее Кармен была изящна и в ней не чувствовалась та чисто животная сила страсти, которую подчеркивали сначала Славина, впоследствии Мария Гай.

Говоря об ее русских ролях, следует отметить, что, несмотря на свое иностранное происхождение, Медея Фигнер всегда отлично в них разбиралась и воплощала их с полной продуманностью. Здесь ее первой ролью явилась Татьяна. Конечно, до пушкинского образа было далеко. «Ни красотой сестры своей, ни свежестью ее румяной не привлекла б она очей», — этого никак нельзя было сказать, глядя на ее Татьяну, которая как раз блистала красотой, да еще итальянского типа. Чего стоили одни глаза, полные жизни и огня! А тут еще как нарочно тогдашняя бессменная Ольга — Долина, которая была кругла лицом, красотою же отнюдь не отличалась. Так что контраст получался как раз обратный. В этом отношении образу Татьяны в те годы определенно не везло, ибо все лучшие Татьяны той эпохи — Медея Фигнер, Мравина, Куза, Больска — были в той или иной степени красавицы. Но все переживания Татьяны Медея Фигнер передавала весьма выразительно. Находили, что

слишком много темперамента артистка вкладывала в сцену письма, но это вопрос спорный и, пожалуй, темперамент тут вполне уместен; трудно предположить, чтобы такая девушка, как Татьяна, воспитанная в строгих семейных правилах, могла решиться написать письмо Онегину, если бы под покровом ее дикости и молчаливости не клокотала глубоко скрытая буря страсти. Очень большой эффект производило ее появление княгиней Греминой. Всем своим видом великосветской красавицы она вполне оправдывала удивление Онегина: «Ужель та самая Татьяна?» От скромной тихой девочки, которой он когда-то читал в саду правоученья, здесь в самом деле не оставалось ничего. Великолепно в смысле подачи переживания, очень ярко, очень красочно вела Медея Фигнер последнюю картину. И так как ее почти постоянным партнером являлся Яковлев, то весь этот дуэт превращался в подлинное создание большого театрального искусства.

В числе остальных русских ролей Медее Фигнер особенно удалась и в драматическом и в вокальном отношении роль Лизы в «Пиковой даме», которую она разучила под руководством Чайковского и которой явилась первой исполнительницей.

Резюмируя свои впечатления, я могу сказать, что Медея Фигнер, иностранка по происхождению, ставшая русской артисткой, принадлежала уже к разряду исполнительниц новой формации. Выйдя из Италии, этой страны прирожденных вокалистов по преимуществу, Медея Фигнер чистой вокалисткой не осталась, но приложила все старания к тому, чтобы талант певицы сочетать в посильной гармонии с талантом актрисы.

Николай Николаевич и Медея Ивановна Фигнер в моих воспоминаниях образуют последнее блестящее звено в цепи тех оперных артистов, которые, стремясь к становлению художественных образов на оперной сцене, все же еще не были вполне свободны от условных приемов старого оперного стиля. Подлинный реализм игры еще не был ими достигнут. Дело это осуществили и на определенный период времени завершили три гениальнейших оперных артиста: Стравинский, Ершов и Шаляпин.

ГЛАВА X

Ф. И. СТРАВИНСКИЙ

Федор Игнатьевич Стравинский представляет собою исключительное явление в истории русской оперы. В эпоху, когда он жил и действовал — последнюю четверть XIX в., — он служил ярким примером того, чем должен быть на самом деле оперный артист. Стравинский полностью воплощал в себе тип не обычного оперного вокалиста, для которого пение и только пение образует единственный смысл его жизни в искусстве, но самого подлинного актера музыкального театра в нашем теперешнем понимании. Когда вспоминаешь Стравинского, то видишь перед собою прежде всего именно актера. Актер этот создавал глубоко продуманные, сотканные из тончайших мелочей, образы. Их яркой художественной выразительности могли бы позавидовать самые прославленные мастера театра драматического. Разница была лишь в том, что, представляя на суд публики свои образы, актер этот не говорил, а пел. Кто желал наслаждаться одним лишь голым звучанием, тот мог слушать в Мариинском театре кого угодно: хороших певцов было довольно. Кто хотел большего, кто искал художественного образа, тот шел с л у ш а т ь и с м о т р е т ь Стравинского. И уходил из театра, унося в своей душе на всю жизнь впечатление чего-то исключительно яркого и вовсе непохожего на все окружающее. Искусство Стравинского действовало на зрителя с неотразимой силой, настолько оно было прежде всего жизненно.

Примечательно, что к искусству Стравинский пришел не сразу. В свои молодые годы он и не помышлял об оперном театре. Он учился в Мозырской гимназии, потом на юридическом факульте-

Ф. П. Стравинский

те Киевского университета, закончил же свое образование в Нежинском лицее. Конечно, он певал, как поют все юноши, у которых обнаруживается голос. Будучи гимназистом, он пел в хоре Мозырского собора. Студентом пел в товарищеских кружках, да по гостиным родственников и знакомых. Видел, что пение его, уже тогда выразительное, доставляет большое удовольствие. Но Стравинский никакого значения вложенному в него природой дару не придавал. Окончив в 1869 г. Нежинский лицей, он приехал в Петербург, чтобы поступить на службу в министерство юстиции. Но тут дело повернулось иначе. Друзья и вообще лица, принимавшие участие в судьбе Стравинского, уговорили его вместо министерства юстиции поступить в Консерваторию. Здесь он пробыл четыре года, занимаясь сперва у Пьетро Репето и Ниссен-Саломан, потом у Эверарди. Последний был знаменитый певец, бас и превосходный педагог. Он отшлифовал голос Стравинского, он дал ему высокое вокальное мастерство; это мастерство, соединившись с природным актерским талантом, образовало то, что я называю искусством Стравинского, единственно ему принадлежавшим и неповторимым. И это искусство немедленно привело своего носителя на сцену. В 1873 г., кончая Консерваторию, Стравинский с огромным успехом исполнил на ученическом спектакле роль Дон-Базилио в «Севильском цирюльнике». Здесь его услышал антрепренер Киевской оперы Бергер и пригласил в состав своей труппы. Стравинский уехал в Киев. В киевской опере он пробыл три года, спев за это время 17 партий самого различного характера: тут и Сусанин, и Фарлаф, и Мефистофель, и Лепорелло, и Марсель, и Сен-Бри, и Спарафучилло и многое другое, при все возраставшем успехе как у публики, так и в прессе. Его имя приобрело такую известность, что из Петербурга последовало приглашение дебютировать в Мариинском театре. В апреле 1876 г. состоялись его дебюты: 18-го в роли Мефистофеля и 23-го в роли Фарлафа, оба с большим успехом. И это несмотря на то, что здесь Стравинский имел очень сильных конкурентов. Фарлафа до него в течение 20 лет бессменно пел подлинный создатель этой роли знаменитый О. А. Петров, пользовавшийся у публики исключительной любовью и установивший своего рода канон исполнения названной партии. А лучшим Мефистофелем в то время считался Палечек. Тем не менее Стравинский показал здесь столь совершенное исполнение, что обе пар-

тии тотчас же вошли в его основной репертуар, а сам артист, вступив в Мариинский театр, сделался настолько незаменимым исполнителем, что ни одна новая или возобновляемая опера уже не могла обойтись без его участия, если только в ней была басовая партия. Чего только ни перепел Стравинский за 26 лет своего пребывания в Мариинском театре, начиная от Мефистофеля и Олоферна и кончая Цунигой в «Кармен» и Сватом в «Русалке». Трагическое и комическое, иностранное и русское, большое и малое по объему — все сплелось в один роскошнейший венок настоящего художественного творчества.

В чем же заключалась сущность искусства Стравинского? Почему его можно было назвать подлинным актером музыкального театра, т. е. такого театра, который, собственно говоря, в его эпоху даже еще и не существовал?

По оперной терминологии и по служебной регистратуре Стравинский был бас. Вот слово, которое в применении к Стравинскому — пустой звук. Оно ничего собою не определяет. Да и когда мы его слушали, то также именно этим интересовались меньше всего. А иногда даже жалели, отчего он — бас — не может запеть тенором или баритоном, ибо художественное достоинство спектакля от того сразу выиграло бы. Ведь центр интереса во всяком спектакле с участием Стравинского всегда перемещался в его сторону, кто бы ни пел. Когда шла «Юдифь», все ждали 3-го и 4-го акта, потому что там был Стравинский — Олоферн. Когда исполнялись «Гугеноты», то мы также с нетерпением дожидались 4-го акта, потому что за сцену заговора, какою ее проводил Стравинский, можно было отдать все и вся. И это вовсе не потому, что: «ах как замечательно прозвучала воинственная песнь Олоферна...» Она действительно удивительно звучала у Дельмаса, знаменитого французского артиста, однажды гастролировавшего в Мариинском театре. И у него же исполнение Сен-Бри тоже было сплошь красивым звучанием. Но как Олоферн Дельмаса не возбуждал в зрителе никаких ассоциаций, так и Сен-Бри не восстанавливал в воображении ни Карла IX, ни Екатерины Медичи, ни всей этой мрачнейшей истории Варфоломеевской ночи. И это тем более удивительно, что кому же как не ему, Дельмасу, французу и парижанину, артисту «Grand Opera», и проникаться было всеми настроениями мейерберовской оперы. Я нарочно взял такое лицо в па-

раллель к Стравинскому, ибо Дельмас был в Европе знаменитостью, которой платили огромные деньги. Вероятно, немалые заплатили ему и за гастроли в Мариинском театре. Но вот какое от него осталось впечатление: очень красивый голос, превосходная школа и... превосходные настоящие парижские оперные ходули. И выходя из театра, мы восхищались басом. Ну, а так как обе роли были, что называется, коронными в репертуаре Стравинского, то мы тут же начинали восхищаться, но уже не басом, а самим Олоферном, самим Сен-Бри, которые на тех же подмостках возникали перед нами каждый в особом ореоле полноценной художественной выразительности, реальными призраками далекого прошлого, внезапно на наших глазах одевшимися живою плотью.

Итак, голос не составлял в искусстве Стравинского первейшей и самодовлеющей ценности. Он не удивлял, не подавлял, не чаровал, не был нисколько необычайным. Он не обладал ни мощностью Корякина или Антоновского, ни прелестной мягкостью Касторского. Это был просто хороший basso cantante, звучности достаточной для того, чтобы быть отчетливо слышимым в большом зале Мариинского театра, но не отличавшийся красотою тембра: он был довольно суховат, и эта сухость тембра особенно давала себя знать под конец карьеры артиста. Но он имел большой диапазон, от нижнего fa до верхнего sol и даже sol dièse, причем все регистры были разработаны отлично, так что голос на всем диапазоне звучал одинаково наполненно; это позволяло Стравинскому с успехом петь Марселя в «Гугенотах», партию, которая производит должный эффект как раз только при условии надлежащей полноты звучания нижнего регистра. Благодаря урокам Эверарди, которые Стравинский усвоил со всею силою своего очень большого интеллекта, его голос приобрел отделку в духе чисто итальянской школы, он отличался большой подвижностью, легкостью и без труда справлялся с разными замысловатыми фиоритурами, каких немало, например, у Каспара в 1-м акте веберовского «Волшебного стрелка». Дыхание у Стравинского было очень большое, и он искусно им распоряжался. Словом, вокалист он был первоклассный, стоявший вполне на уровне очень высоких требований той эпохи, когда вокальное искусство в опере было на первом плане и поддерживалось длинным рядом замечательных европейских певцов, оказывавших в этом отношении

огромное влияние и на своих русских собратий. Многие знаменитые русские певцы вообще являлись на отечественную сцену, лишь приобретя солидный опыт за границей, главным образом, конечно, в Италии. Таковы, например, Мельников, Кондратьев, Комиссаржевский, Прянишников, Фигнер. Стравинский в Италии не выступал, но он отлично усвоил уроки Эверарди, и кроме того годы его консерваторского ученичества пришлись на ту пору, когда еще полностью процветала казенная итальянская опера, где из сезона в сезон появлялись лучшие вокалисты того времени вроде Тамберлика или Марио. Слушая их, Стравинский, как человек умный и чуткий к своему искусству, конечно, мог извлечь из их исполнения немало для себя полезного.

Выше я сказал, что в истории русской оперы Стравинский представляет собою исключительное явление. Эта исключительность состоит в том, что в эпоху, когда в опере над всем доминировал вокал в его чистой и законченной форме, Стравинский пошел по совершенно другому пути. Овладев полностью вокалом, он целиком приспособил его для выражения самых разнообразных эмоций. Он отверг вокал как самоцель. Он лишил нас возможности видеть в нем по оперной номенклатуре баса. Он, в сущности, сломал эти рамки. Конечно, он не мог не петь басом, подобно тому как скрипка не может запеть виолончелью, но то, что он делал, заставляло совершенно забывать его певческую номенклатуру и, как я уже сказал выше, порою сожалеть, что он не в состоянии петь и за тенора и за баритона.

Цель искусства Стравинского была одна: полное становление художественного образа. Иными словами, разрыв со всеми традициями оперного исполнительства, во всяком случае на русской сцене. Традиции эти в значительной степении коренились в самом стиле многих оперных произведений, либретто которых были переполнены всякими несуразностями, действующие же лица сплошь и рядом представляли собою не тот или иной характер, а просто ходячую партию. Образцом подобного персонажа является, например, Роберт в «Роберте-Дьяволе» Мейербера, который именно все время «переходит» от одного вокального номера к другому и больше ничего. Да и Рауль в «Гугенотах», в сущности, недалеко ушел от него. Кроме того обилие певцов, один другого замечательнее, невольно влекло к тому, чтобы писать для них позамысловатее партии, на чем и строить весь эффект произ-

ведения. А это привело к тому, например, что оперы Беллини и Доницетти сейчас невозможны на нашей сцене, потому что сыграть их персонажей — сыграет всякий, а спеть — не споет никто. Этот упор на вокал сделал то, что на драматическую сторону дела, которая так сильна была в операх Глюка, перестали обращать внимание, и на сцене водворилось то, что впоследствии так остроумно было высмеяно пародией театра «Кривое зеркало» — «Вампука, невеста африканская», и над чем еще гораздо раньше так зло посмеялся Лев Толстой в своей статье «Что такое искусство».

Но тот же Толстой едва ли нашел бы материал для насмешки, попади он на репетицию не какой-то там экзотической европейской оперы, — повидимому, это была мейерберовская «Африканка», — а, скажем, «Бориса Годунова». В том-то и дело, что русская опера, почти в самом своем юном возрасте, пошла по пути несколько отличному от того, каким в середине XIX века шла опера европейская. Она стояла гораздо ближе к идеалу музыкальной драмы на чисто реальной основе. Уже в первой опере Глинки «Иван Сусанин» заложены черты самого подлинного реализма. Если хромает в этом отношении «Руслан», и Серов в свое время, полемизируя со Стасовым, доказывал, что либретто «Руслана» просто очень плохо, если черты общеевропейской «вампуки» очень сильно дают себя знать в «Рогнеде» того же Серова, в меньшей степени в «Юдифи» и вовсе исчезают во «Вражьей силе», то в произведениях новой русской школы, в операх Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова и Кюи, а также у Даргомыжского и шедшего по своему пути Чайковского, бьется пульс подлинной живой жизни; тут нет места яркой декоративности и чисто внешней театральности многих препрославленных европейских опер, тут типы и характеры, глубокие переживания, тут сплошь и рядом достаточно логичное развитие действия. И так как к тому времени, когда Стравинский вступил на сцену, многие русские оперы уже вошли в театральный обиход, то естественно, что это обстоятельство должно было в значительной степени определить понимание Стравинским своей роли, как оперного художника. Реализм русской музыки толкал артиста к тому, чтобы быть реалистом на сцене. Глубоко скрытый в недрах музыкальной стихии художественный образ повелительно требовал ясного, четкого, полнокровного воплощения его в пластике и в то-

не. Естество вокальное отодвигалось на задний план, на передний же выступало естество драматическое, т. е. чисто театральное, которое, беря себе в помощь в качестве средства выражения вокал, приводило к осуществлению принципа музыкального театра, где певец есть поющий актер. В этом особенность русских опер. В то время, как множество европейских опер возможно к представлению только при наличии исключительных вокалистов (взять хотя бы «Гугеноты»), большинство русских опер невозможно при отсутствии поющих актеров. В самом деле: Сусанин, Мельник, Фарлаф, Олоферн, Еремка, Борис Годунов, все персонажи «Хованщины», царь Берендей, Садко, Владимир Галицкий, Туча, Грязной, Кутерьма, Додон, Андрей Морозов, Солоха, Вакула, Ленский, Онегин, Герман — какая пестрая галлерея полнокровнейших фигур, в параллель к которой очень трудно подобрать в достаточном количестве столь же ярко жизненных личностей из цикла европейской оперы.

Итак, если молодая русская оперная школа стремилась в противовес европейскому течению не к внешней декоративности мейерберовского стиля, а прежде всего к тщательной разработке в музыке характера и ясных жизненных ситуаций, если она ставила своей задачей быть в звуках отражением живой жизни, подобно тому, как такую же задачу ставили себе и современные ей литература, а также живопись, то совершенно естественно, что должен был явиться такой артист, который сознал бы, что его задачей является воссоздать на сцене прежде всего художественный образ, трепещущий всеми фибрами реальной жизни. Такой артист и явился в лице Стравинского, причем очень долго ему пришлось оставаться почти в полном одиночестве.

Стравинский оказался на диаметрально противоположном пути, на столько, что можно было подумать, будто он в оперу забрался по ошибке. Все его отношение к исполнительству, самый подход к нему шли вразрез со всем окружающим. Для Стравинского на первом плане стоял художественный образ. Поэтому и метод работы его был ярко субъективным.

Получив новую партию, Стравинский не спешил с ее вокальным изучением. Первый этап работы проходил в кабинете за письменным столом. И этот этап был для него самым важным. Кабинет служил лабораторией, где художественное воображение и пытливая мысль намечали первоначальный точный и ясный

образ. За своим письменным столом Стравинский раньше всего знакомился с тем, что являет собою данная опера как сценическое произведение, т. е. прежде всего читал либретто. Он знакомился с духом эпохи, с характером всех действующих лиц, со всеми драматическими ситуациями. С ним не могло быть того, что часто случалось в его время: иной певец, получив партию, ею только и интересовался. Если он не участвовал, положим, в 3-м акте, то он мог и не знать, что там происходит и не быть, таким образом, в состоянии даже рассказать связно содержание оперы, в которой он участвует. Для Стравинского же было решительно необходимо ознакомиться полностью с драматическим действием оперы, потому что нужно было уяснить себе всю обстановку, всю атмосферу событий, среди которых живет и в зависимости от которых действует его персонаж. После этого начиналась кропотливая изыскательская работа, та работа, которую в драматическом театре проделывали все культурные интеллигентные актеры, не полагавшиеся на пресловутое «нутро» и на интуицию, и что впоследствии стали применять также все режиссеры новой формации как драматические, так и оперные: внимательное критическое изучение всяких материалов, могущих иметь отношение к данной роли. Здесь Стравинскому приходило на помощь то обстоятельство, что если его первый мир помещался в Мариинском театре, то второй находился в его кабинете. Стравинский был страстным библиофилом, одним из известнейших в то время в Петербурге. Он имел богатейшую библиотеку и такое же собрание гравюр. Ему стоило лишь протянуть руку, чтобы достать все, что могло бы понадобиться в работе над образом. Если роль историческая, Стравинский читал все, что могло уяснить ему характер эпохи, пересматривал весь относящийся к ней изобразительный материал. То же — если роль была бытовая. Все это сличалось, сопоставлялось, подвергалось критическому анализу, тем более тщательному, что Стравинский был очень умен, интеллигентен, очень образован, и претворялось в горниле его творческой фантазии. Именно п р е т в о р я л о с ь. Ибо, смотря Стравинского на сцене, вы никогда не могли сказать, что он загримирован по такой-то определенной картине. Да, в его Грозном можно было отыскать кое-какие штрихи и от Антокольского и от Шварца (Репин и Васнецов в это время еще не создали своих Грозных), но больше всего здесь было от личного творче-

ства самого артиста. То же и в его Мефистофеле, фигуре столь ярко и разнообразно запечатленной всевозможными европейскими художниками. Везде лабораторная работа Стравинского приводила к созданию глубоко своего образа, продуманного и в его духовном содержании и во внешнем облике до последних мелочей.

Характерным примером лабораторной работы Стравинского может служить сохранившаяся в его архиве небольшая тетрадочка. Относится она к 1886 г., когда Стравинский готовился к премьере оперы «Мефистофель» А. Бойто. В ней 12 страниц. На первой набросаны замечания о том, как артист представлял себе лицо Мефистофеля, его тело, его движения и, наконец, характер. На следующих страницах идет описание в самых общих основных чертах поведения Мефистофеля в каждой картине отдельно. На последней странице набросок пером лица Мефистофеля в профиль. И что особенно характерно — никаких замечаний о музыкальной стороне дела. Только пластика и основные игровые штрихи. Так разрабатывать роль мог бы отнюдь не оперный артист, а драматический, готовясь к исполнению Мефистофеля в поэме Гете. Эта маленькая тетрадочка — ключ ко всему методу работы Стравинского. Ибо она — отражение в кратких чертах всех предварительных изысканий на пути к созданию отчетливого художественного образа.

Что касается до внешнего облика того или иного персонажа, то здесь Стравинский был необычайно взыскательным художником. Он неплохо владел акварелью, пером и карандашом. Поэтому в процессе обдумывания образа он непременно набрасывал его внешность теми или иными средствами в особом альбоме. Здесь нарисованы гримы не только тех лиц, которых Стравинский изображал, но даже таких, которых он не изображал и изображать не мог, например, Риголетто и других. Характерно, что все гримы, а иные в особенности, вроде Еремки, даны в некотором преувеличении, почти в гротеске. Гримируясь же для сцены, Стравинский более резкие штрихи снимал, беря лишь основное, наиболее характерное, ибо на сцене он не позволял себе никаких преувеличений, никакой карикатуры. Наброски эти дают представление о необычайном разнообразии творческой фантазии артиста. Среди них не сыщется двух физиономий, которые были бы хоть в чем-нибудь сходны. Везде разные прически, бороды и усы, раз-

ные лицевые построения, различные глаза, рты, носы и везде различнейшие выражения — от глубоко-комического у Фальстафа, до зловеще-грозного у Сен-Бри.

Так покончив со своей лабораторной работой, уяснив себе до мелочей пластический рельеф и характер сценического персонажа, Стравинский переходил к роялю и здесь углублялся в другую сторону дела: музыкальную. Здесь начиналась столь же кропотливая работа по отделке вокальной партии, высокое певческое искусство вступало в свои права, все отделывалось до мелочей. Стиль музыки, характер ее выражения, все ее тонкие нюансы, все это постигалось в совершенстве благодаря большой музыкальности, которой наделен был Стравинский, и той врожденной ему аккуратности, которая не допускала никакой незаконченности, неряшливости, небрежности. Ничего от пресловутого «авось», ничего от случая, никаких неожиданностей. Стравинский всегда в точности знал, что и как у него выйдет. Между прочим здесь в процессе музыкального изучения роли Стравинский подвергал соответствующему изменению различные пластические детали, вообще подробности игры, наметившиеся в процессе кабинетной обработки, чтобы все привести в строгое соответствие с музыкой.

И наконец во всеоружии своего мастерства Стравинский являлся перед нами на сцене.

Здесь он прежде всего поражал нас совершенством внешнего облика, который он придавал каждому своему персонажу. В этом отношении он резко отличался от своих товарищей по сцене, которые либо вовсе не гримировались, либо гримировались по однажды заведенному шаблону, вследствие чего изображаемые ими лица не имели в себе ничего характерного, привлекающего внимание зрителя. Наоборот, Стравинский безмерно возбуждал наше любопытство: каков-то он выйдет? И если он появится не один, а в группе, то мы знали, что мы его сразу не узнаем, но по тому, что вот эта фигура так резко всем своим обликом от других отличается, так характерна, так типична, мы безошибочно скажем: «вот Стравинский». Его первое появление неизменно вводило нас в соответствующее настроение, оно сразу повышало внимание и заостряло восприятие. Еще ничего не было спето, не сказано ни одного слова, а уже распространялось веяние большого искусства, потому что среди всяческой оперной услов-

ности вдруг возникла живая жизнь, неправдоподобие, в котором столь часто упрекали оперу, да и сейчас еще готовы упрекать, становилось правдой. Это всегдашнее первое впечатление от первого выхода Стравинского уже не покидало нас до самого конца спектакля, наоборот, оно все разрасталось по мере хода действия — от одного содержательного момента игры артиста до другого.

Яркость внешнего облика зависела от того, что Стравинский был большим мастером грима. Я положительно могу утверждать, что никто на мариинской сцене в его эпоху так не гримировался. Причем самый грим бывал очень тонок, не производил впечатление грима, но создавал иллюзию живого лица, тем более, что Стравинский не допускал в этом деле никакой утрировки. У него было длинное, узкое лицо, правильное, без всяких выдающихся углов, нос прямой, нормальной формы, лицо самое благодарное для грима, ибо из узкого помощью наклейки и красок легко сделать полное и круглое, но из широкого узкое — весьма трудно, или даже почти невозможно. Совершенно бритым Стравинский никогда не ходил. Одно время он был только в усах, довольно длинных притом. В ту же пору, к которой относятся мои воспоминания, он носил небольшую клинообразную бороду. Борода эта никогда в гриме не участвовала. Стравинский либо заклеивал ее и закрашивал, если хотел дать своему персонажу безбородое лицо, либо на нее клеил бороду фасона такого, какой ему был нужен в соответствии с характерностью задуманного облика. Усы же свои он чрезвычайно ловко эксплоатировал для грима, то вытягивая в стрелку, то подкручивая кверху, то начесывая их вниз, так что они закрывали весь рот. Словом, они очень уместно соединялись с подклеенной бородой всегда какого-нибудь иного фасона, с париком, также всегда другим, с общей раскраской и отделкой лица. В результате — бесконечное разнообразие масок, которые особенно оживлялись, благодаря превосходной выразительнейшей мимике. Последняя же составляла очень сильную сторону таланта Стравинского. Если присовокупить сюда, что он имел превосходную фигуру, был высок, тонок, строен, пропорционально сложен, очень гибок, легок на ходу и подвижен, характеристика его внешних данных будет закончена.

Кроме того, Стравинский остро чувствовал костюм, и что бы ни было на нем надето, лапти или рыцарские сапоги, полуразо-

рванная свитка или камзол французского кавалера XVI века, везде казалось, будто он точно сросся со своим костюмом, настолько он просто, свободно и естественно в нем держался. Вообще пластика его в каждой роли удивляла, до того она бывала разнообразна, до того выдержана и до того в соответствии с натурой героя, которого Стравинский изображал. Между движениями Еремки и графа Сен-Бри, Олоферна и Мефистофеля, Скулы и Фарлафа была целая пропасть. Тут не было ничего повторенного, ничего говорящего о том, что перед вами вчера и сегодня один и тот же артист. Вы всегда видели все другое, начиная от мимики и жеста, кончая походкой, вообще всей манерой себя держать. Всегда перед глазами был художественный образ, безупречный по своей выдумке и мастерски воплощавшийся в приемах подлинного реализма, но такого, который нигде не шел вразрез с музыкой, был ею до конца проникнут. Будучи настоящим актером, идя в своем творчестве исключительно от образа, Стравинский никогда не забывал, что образ должен быть гармонично связан с музыкой. Если он в процессе своей лабораторной работы и создавал образ, первоначально с музыкой не связанный, зато потом, погружаясь фантазией в музыкальную стихию, он подчинял ей, пронизывал ею все, что уже наметилось в его воображении. Реальное приобретало музыкальную окраску.

Нужно еще отметить, что в своем творчестве Стравинский шел совершенно самостоятельным путем. Никаких советников и помощников у него не было. В его эпоху еще не существовало большого воздействия на артистов крупных живописцев, что так сильно дало себя знать сперва в московской Частной опере, где работали такие мастера как Врубель, Васнецов, Серов, Коровин, Малютин, потом в московском Большом и петербургском Мариинском театрах. Были два для своего времени выдающихся художника — Бочаров и Шишков, первый из них создавал пейзажные декорации, разные дремучие леса и тихие долины, сады и парки, второй же был мастер архитектурной декорации, но эскизов костюмов они не делали, их всегда рисовал другой художник, в описываемую мною эпоху таковым был Пономарев. На общую художественную сторону спектакля они не оказывали никакого влияния. Режиссеров таких, которые читали бы, приступая к репетициям, целые рефераты и объясняли бы каждому артисту, кого и как ему надлежит изображать, совершенно

не было. Все это появилось в Мариинском театре только в начале XX века. А в эпоху Стравинского единственным режиссером был И. И. Палечек. Но он ведал общей постановкой и особенно хоровыми, вообще массовыми сценами, проявив для своего времени очень большую талантливость и умелость, в работу же солистов не вмешивался. Этим объясняется тот несуразный факт, что рядом со Стравинским могли разгуливать по сцене такие беспомощные актеры, как Михайлов и Васильев 3-й, да и не одни они. Так что самостоятельность и творческого замысла и творческого воплощения у Стравинского составляет его особенную заслугу.

Итак, перед нами всегда являлся с внешней стороны вполне законченный, остро рельефный, четкий образ. Об руку с пластической законченностью шло пение, достигавшее предельной выразительности. Тут искусство поющего актера праздновало свою полную победу.

Стравинский был поющим актером, явлением новым по тому времени. Да и самого понятия такого — «поющий актер» — тогда не существовало. Говорили: певец, тенор, баритон, бас и т. д. Актеры были там в драме и их назначение было и г р а т ь, т. е. изображать на сцене живых людей, что достигается не только через пластику, но и главнее всего через тон, через художественное слово. В опере были певцы, и их задача состояла в том, чтобы п е т ь, т. е. передавать мелодию со всеми ее оттенками как можно лучше, как можно красивее. Забота же о том, что должно выражать собою слово, пронизанное светом мелодии, стояла в большинстве случаев на втором плане. Между тем выразительность художественного слова есть основа всякого театра — и обыкновенного драматического и музыкального. Последний только тогда и становится театром, когда музыкальная речь в нем достигает своей предельной выразительности, когда через нее совершается становление художественного образа.

Отсюда и составляет особенную заслугу Стравинского то, что он эту речь сделал предметом главной своей заботы. И приведя ее в строгую гармонию с пластикой, достиг огромных художественных результатов в деле становления на оперных подмостках художественных образов, вполне реальных, отличавшихся жизненной правдивостью и четкой предельной выразительностью. По отношению к восприятию тех, либо других характеров у него не

было никаких преград. Про него никак нельзя было бы сказать, как это, например, говорили про Мельникова, что он в русском репертуаре чувствует себя лучше, чем в иностранном. Для Стравинского было совершенно безразлично, к какому репертуару относится та или иная опера, каков стиль ее музыки, каково содержание выражаемого ею персонажа — драматическое или комическое, и каков объем роли. Стиль всякого композитора Стравинский постигал в совершенстве, все тонкости вокально-музыкальные он передавал с огромной чуткостью, драматическое и комическое выражал с одинаковой силой убедительности. Ему совершенно неважно было, стоит ли изображаемый им персонаж в центре всего спектакля и, следовательно, в центре преимущественного внимания зрителей в течение всего вечера, или он привлечет это внимание на какие-нибудь четверть часа. Для него важно было в каком-нибудь одном явлении, одной фразою вскрыть основное содержание данного драматического момента с такою выразительностью, чтобы зритель запомнил это на всю жизнь. У других артистов даже и очень знаменитых запоминались арии или ансамбли, где голос их играет ведущую роль, от Стравинского западали в память не только арии, но и отдельные фразы, отдельные слова. Мне не пришлось видеть «Чародейки» Чайковского, потому что это было задолго до того, как я стал посетителем театра, и, следовательно, слышать прославившуюся благодаря Стравинскому фразу Мамырова: «Меня, меня плясать заставить!». Но те, кто ее слышал, рассказывали об этом, буквально захлебываясь от восторга, такое сильное впечатление произвел на них Стравинский этой фразой, да и вообще исполнением всей роли, хотя она, что называется, «короче воробьиного носа», или на жаргоне драматических актеров — «роль без ниточки», т. е. такая, которая умещается на четвертушке бумаги и, следовательно, не требует сшития. Равным образом, я уже не застал Стравинского во многих ролях, частью потому, что соответствующие оперы уже не шли в мое время, вроде «Нижегородцев» Направника, где по общим отзывам он создавал удивительно рельефный образ Минина, частью потому, что некоторые партии он вообще перестал петь и они отошли к другим исполнителям к великому огорчению его поклонников. Здесь, кстати, уместно упомянуть, что поклонники Стравинского, а их было чрезвычайно много, были совсем в ином стиле, нежели поклонники Фигнера или Яков-

Ф. И. Стравинский

Фарлаф — «Руслан и Людмила»

лева, замиравшие от восторга, просто потому, что уж очень хорошо они оба пели про любовь, а второй на придачу был еще и красавец. Стравинский красавцем не был, да и вообще исчезал за своими гримировками, про любовь также не пел, а если когда и пел, то это было в комическом стиле вроде как у Фарлафа, Фальстафа или Головы в «Майской ночи». Стравинского ценили за другое, именно за то, чем он и был силен: за игру, т. е. за то, что в его время для оперного артиста нисколько не почиталось обязательным. Так что если, бывало, сойдутся вместе несколько таких поклонников Стравинского, то у них на весь вечер хватало разговора о том, как Стравинский в такой-то роли вошел, да как он сел или повернулся, да какой жест сделал, да как такую-то фразу произнес и как при этом посмотрел. Словом, восхищались, иной раз может быть не отдавая себе отчета в серьезности своего восхищения, самым важным: художественным образом.

Если на мою долю не выпало возможности видеть Стравинского во всех наиболее значительных ролях его репертуара, тем не менее и виденного было достаточно, чтобы составить себе полное представление о действительном масштабе этого исключительного дарования и сохранить в памяти это на всю жизнь, как одно из самых ярких театральных впечатлений.

На первом месте вспоминается его Фарлаф, толстый рыцарь, однако, не чрезмерно и на ногах достаточно прытких, чтобы убежать от любой опасности. Превосходна была внешняя маска: одутловатое лицо, обрюзгшие заплывшие жиром щеки, узкие глаза, рыжие висячие усы, — дающая представление об исключительном мастерстве грима. Внимание зрителя Стравинский приковывал к себе уже в первом акте, хотя, как известно, у Фарлафа здесь немного пения, да и то, что есть, почти сплошь в ансамбле. Но Фарлаф все время жил на сцене. Было занимательно следить, как Фарлаф, после того как все встали из-за стола, затесавшись в группу гостей-хористов, что-то такое рассказывает им и, должно быть, весьма занимательное, не забывая при этом отхлебнуть из кубка. Но вот Людмила обращается к нему со словами: «не гневись, знатный гость, что в любви прихотливой я другому несу сердца первый привет»... Фарлаф приосанивается, и по его лицу, — такова была сила мимики Стравинского, — проходит целая гамма сложных ощущений: тут и вынуж-

денная покорность судьбе, и горделивое сознание собственного достоинства, и плохо скрытая досада. А в заключительной сцене при словах: «нет! не дам тебе без боя обладать моей княжной», вдруг прорывалось неудержимое хвастовство, несколько охлаждаемое опаской — соваться ли в самом деле в бой? И словно в подтверждение того, что воинский дух не принадлежит к числу добродетелей Фарлафа, Стравинский с трудом извлекал свой меч из ножен, где он явно заржавел.

Но венцом всего была сцена второго акта. Уже при первых звуках оркестра, в которых отчетливо слышится бег спотыкающегося Фарлафа, публика радостно настораживалась: «сейчас Стравинский прибежит». И он быстро вбегал на сцену, пугливо озираясь по сторонам, весь воплощенный испуг, и с такой выразительностью произносил свои первые слова: «я весь дрожу», что зрителю казалось, будто он и впрямь видит, как дрожит испугавшийся Фарлаф. Все исполнители после Стравинского стали иначе трактовать этот выход: на глазах у зрителей они вылезали изо рва. Стравинский же вбегал на сцену, и в этом беге, помимо того, что он слышится и в музыке, было и свое реальное оправдание: очень испугавшийся человек, спрятавшийся куда-то от опасности, всегда порывается по миновании опасности отбежать подальше от того места: не ровен час враг вернется. И вот Фарлаф вылез из рва и пустился бежать. Теперь все в порядке, можно и дух перевести. Так нет же... И тут покоя нет. Принесла нелегкая какую-то старую ведьму. Надо было слышать эту дрожь испуга в соединении с полным недоумением при словах: «страшная старушка зачем сюда идет...» и «старушки взор меня смущает». И наконец, какой взрыв торжества, какое упоение собственной персоной во фразе: «О радость! Я знал, я чувствовал заранее, что мне лишь суждено свершить сей славный подвиг!» — свершить подвиг, сидя дома и дожидаясь Наины. Знаменитое рондо «Близок уж час торжества моего» превращалось в устах Стравинского в подлинный шедевр музыкально-драматической выразительности. Со стороны вокальной это всегда бывало спето очень тонко в смысле стиля, очень точно в смысле ритма и с замечательной легкостью, т. е. именно так, как этого требует характер музыки. Последняя очень явно подчеркивает, что Фарлаф так же скор на ноги, как легок и на язык. Он — враль, хвастун, балагур и за винной чашей переговорит и перепьет вся-

кого. Все убыстряющийся к концу темп этого рондо, когда речь превращается в скороговорку, нисколько не мешал Стравинскому чеканить каждое слово, которое было превосходно слышно и которое мы боялись пропустить, потому что каждое слово было полно выразительности. Хвастун и балагур, внезапно вообразивший о себе, как свершителе подвига, вставал во весь рост и в торжествующей походке, и в исполненных достоинства и горделивости жестах, во всей пластике, в которой никак нельзя было узнать человека, за минуту перед тем улепетывавшего что есть духу от опасности, и, главное, в выразительнейших интонациях каждого слова. В особенности смешно было слушать, как расхвастався Фарлаф сладко замирал при словах: «недалек желанный миг, миг восторга и любви». Он, этот забавник, представляется еще и пылким влюбленным. Весь комизм этого момента выражался в чрезвычайно ярких красках, вся сцена проводилась в таких живых тонах, что когда после заключительного fermato в рондо Фарлаф пускался бежать, но уже не из трусости, а от переполнившего его радостного волнения, вослед ему несся гром аплодисментов и неотступные требования повторения.

Стравинский был второй после Петрова знаменитый Фарлаф на мариинской сцене. Я, разумеется, не могу сказать, в каком соотношении его исполнение находилось с исполнением Петрова. Но видев других Фарлафов после Стравинского, я не рискую преувеличением, говоря, что он остался непревзойденным. Главное тут было в замечательной легкости передачи самой музыки, что в особенности способствовало художественному воплощению образа Фарлафа, человека, скорого на ноги и легкого на язык, труса и фанфарона, когда ему не угрожает никакая опасность. И все это было в рамках замечательной художественной меры, не допускавшей никакого нажима.

Сегодня мы смеялись над толстым хвастунишкой Фарлафом, а спустя два-три дня перед нами во весь рост вставала мрачная фигура политического фанатика — графа Сен-Бри в мейерберовских «Гугенотах». Надо заметить, что ни один русский артист не сумел так, как Стравинский, прославить себя именно в этой роли. Одни потому, что считали себя слишком знаменитыми для того, чтобы браться за роль, не являющуюся в опере центральной, другие потому, что не в состоянии были раскрыть до

Ф. И. Стравинский

Граф Сен-Бри — «Гугеноты»

конца то богатое содержание, которое несет в себе роль Сен-Бри. И Стравинский по всей справедливости остался единственным, кто сумел придать исполнению этой роли большую художественность. Надо заметить, что «Гугеноты», несмотря на некоторые пустые, тривиальные, пошлые моменты своей музыки, все же представляют в целом, при надлежащей режиссерской проработке, весьма благодарный материал для воспроизведения колорита эпохи Карла IX. В 90-х годах прошлого века постановка «Гугенотов» в Мариинском театре ничем не выделялась. Значительно обветшавшие уже декорации воспроизводили во многих деталях первую постановку этой оперы в Париже. Массовые сцены были в достаточной степени ординарны. Никаким духом эпохи от спектакля не веяло, и положительную сторону его составлял хороший артистический ансамбль.

Случалось, что «Гугеноты» под управлением Направника шли в таком составе: Валентина — Медея Фигнер, Рауль — Фигнер, граф Невер — Яковлев, королева Маргарита — Мравина, паж Урбан — Славина, граф Сен-Бри — Стравинский, Марсель — Корякин. Таким образом, лучшие силы труппы бывали заняты в спектакле. Ансамбль получался образцовый. И среди него резко выделялся Стравинский. Высокий, прямой, с резкими чертами лица, с которого смотрели суровые глаза из-под нахмуренных бровей, с коротко стриженными черными с проседью волосами и такою же клинообразною бородою, с подкрученными усами, в черном костюме, необыкновенно ловко на нем сидевшем, в высоких сапогах со шпорами, он казался ожившим портретом живописца той эпохи. Во всей манере двигаться, стоять, смотреть, кланяться, в каждом жесте, очень скупом и четком, во всякой интонации чувствовался властный характер, человек идеи, знающий, чего он хочет и куда он идет. Это был с головы до ног французский аристократ, ярый приверженец католической религии, пламенный враг гугенотов.

Роль Сен-Бри, как известно, невелика, во втором и третьем акте исчерпывается несколькими фразами, здесь еще нет настоящего простора для того, чтобы полностью выявить характер персонажа. И мы поэтому с особенным нетерпением всегда ждали четвертого акта, знаменитой сцены заговора. Здесь Стравинский развертывал такой спектакль, что одна эта сцена стоила целой оперы. Все бинокли устремлялись на Стравинского. Вот он сел на левой стороне сцены на небольшой диван, справа против него Не-

ьер с Валентиной, посредине — полукруг преданных избранников для предстоящего ночного «подвига». Вот спел первые слова: «У Карла есть враги...» Эти четыре слова Стравинский произносил с большой экспрессией. С этой фразы начинала развертываться бесподобная по своей фанатической экзальтации агитация. Особенно замечателен был момент, когда на вопрос присутствующих:

— Но кто убить их повелел?

Сен-Бри отвечает:

— Бог.

И на следующий вопрос:

— Кто ж их убьет?

— Мы.

Эти «бог» и «мы» звучали такой категорической убежденностью, против которой нечего было возразить. Бог повелел — это я говорю вам, я, граф Сен-Бри, я это точно знаю, ну, а так как мы, католики, единственные на свете подлинные и преданные слуги бога, то ясно, что мы и должны беспрекословно исполнить его повеление... Что такое? Невер несогласен?.. Мой собственный зять выступает против меня?.. Судорога подавленного гнева прошла по лицу Сен-Бри, великолепным презрением встречает он жест Невера, сломавшего и швырнувшего к его ногам свою шпагу, и... три коротких властных удара в ладоши... Стража... «Невера вы возьмите...» Сцена вся заполняется народом, и тут Сен-Бри, обращаясь то к одному, то к другому из присутствующих, отдает приказания, кому куда итти и что делать по колокольным сигналам, и когда он произносит фразу: «Наконец с Оксерруа раздается звон... тогда для гугенотов настанет страшный час...» становится и впрямь жутко; воображение невольно уносится в эту действительно страшную ночь св. Варфоломея, когда совершилось избиение гугенотов. И такой экспрессией звучало в устах Стравинского — Сен-Бри каждое слово, такой убежденностью в правоте затеянного дела и такой категоричностью приказания, что, когда все эти убежденные и напоследок получившие благословение божие люди расходились, чувствовалось, что каждый из них способен теперь один убить по крайней мере двадцать гугенотов. А Сен-Бри на опустевшей сцене склонялся на одно колено перед патером, подставляя под его благословение свою обнаженную шпагу, с чувством истинно-христианского смирения целовал ее, вкладывал обратно в ножны

и медленно удалялся, весь исполненный горделивым сознанием выполненного долга.

Впечатление от этой сцены всегда было настолько захватывающе, что требовалось некоторое усилие для того, чтобы переключиться на восприятие следующей сцены — любовного дуэта Валентины и Рауля. Это происходило потому, что здесь Стравинский как нельзя лучше доказывал, какой силы может достигать музыкально-драматическая речь, произносимая талантливым актером.

А какое впечатление на своих поклонников производил Стравинский именно ролью Сен-Бри, можно судить по такому факту.

Однажды поклонники сговорились поднести Стравинскому подарок. И вот один из них съездил летом в Париж и там в Лувре скопировал цепь с медальоном, украшенным изображением архангела Михаила, ту самую цепь, которою Карл IX украсил после Варфоломеевской ночи истинного ее зачинщика — герцога Генриха де Гиза, а также и приложенную к ней грамоту. Цепь эту воспроизвели в Петербурге из вызолоченного серебра, воспроизвели также целиком и грамоту, изменив только имя герцога де Гиза на графа де Сен-Бри, и в сопровождении адреса, покрытого многочисленными подписями, поднесли Стравинскому на первом же в сезоне его выходе в роли Сен-Бри. Подарки из серебра — не диво было в то время. Но подносились обыкновенно разные жбаны для кваса или пива, закусочные приборы, ножи, вилки, ложки, солонки и тому подобное. Здесь может быть не так много было серебра, но зато гораздо больше вкуса в самом стиле подарка. И потом знали, кому дарили. Стравинский был именно таким человеком, который мог оценить этот подарок не по весу заключавшегося в нем драгоценного металла, но по красоте выдумки такого подношения.

В параллель Сен-Бри, фанатику политической идеи, можно было поставить другого столь же экзальтированного фанатика, фанатика мести. Это Югурта Сарачини, персонаж из ныне забытой оперы Н. Ф. Соловьева «Корделия» или «Месть». Опера эта представляет довольно неудачную попытку насадить на русской сцене какой-то мейерберовский стиль, тем более странную, что к моменту появления «Корделии» в активе русской оперы имелись уже произведения Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, произведения гениальные, от-

меченные печатью своего особого стиля. Соловьев точно нарочно в противовес им тщился сказать какое-то свое слово, но по малости дарования совершенно в этом не успел. «Корделия», поблистав некоторое время на театральном горизонте, канула в Лету. Она только дала возможность некоторым талантливым певцам выказать в весьма выгодном месте свои вокальные достоинства, так как партии написаны удобно для голосов. Стравинский же создал со своим обычным мастерством весьма мрачную фигуру.

Для Югурты Сарачини все человеческие чувства, вплоть до любви к дочери, потонули в одном: чувстве безграничной мести к его политическому противнику Орсо. Действие происходит в Сиене, в XIII веке, в эпоху борьбы гвельфов и гибеллинов. Первые опирались на народные низы, вторые были партией аристократов. Орсо, выходец из народа и главарь гвельфов, прежде всего навлек на себя гнев Югурты тем, что посмел влюбиться в его дочь Корделию. Затем, когда Югурта спровоцировал вооруженное столкновение двух партий, Орсо остался победителем, овладел Корделией, а Югурте пришлось спасаться бегством. Дальнейшие события еще более обострили вражду. Орсо, тяжело раненный напавшим на него в ночной тиши Югуртой, спасается Корделией при помощи ее кормилицы Уберты. Югурта, до всего этого дознавшийся, убивает Уберту и отравляет дочь. Переживания этого человека, который весь так и пышет местью, Стравинский показывал необычайно рельефно. Роль вообще очень резкая, почти без светотени. Уже при первом появлении Югурты на сцену его обращение: «Привет мой Орсо Саваньяно» звучало точно: «Так бы и перерезал тебя пополам». А когда Орсо отвечает что-то такое, что, по мнению Югурты, задевает его патрицианскую честь, тот вспыхивает, как порох: «Наглец! За это оскорбление заплатишь ты мне головой!» Внешне это была суровая фигура. Сердито нахмуренные брови, черные спутанные волосы, резкие черты лица, утопавшего в длинной клином черной бороде, сообщавшей ему еще пущую мрачность; все время в звенящих доспехах, он двигался быстро и решительно. Когда Югурта появляется в своем дворце, куда он проникает тайком под покровом ночи, и здесь в сцене с дочерью изливает свои чувства, он ни минуты не остается в покое. Он весь так и клокочет от переполняющей его ярости, жестикулирует сильно, часто и рез-

ко. Он призывает всяческие проклятия на голову Орсо и, чувствуя, что ему самому до него никак не добраться, кончает тем, что взывает к чуме, которая как раз в то время свирепствует в Италии. Все это выражено в арии музыкально довольно ничтожной. Но зато в передачу смысла арии Стравинский вкладывал предельную выразительность, доводя ее до высшей точки напряжения, когда Югурта, весь дрожа от переполняющей его страсти, говорит о том, с каким восторгом, если бы чума одолела Орсо, он упился бы его предсмертным содроганием, какую радость он ощутил бы, увидев, «что труп его, обезображенный мученьем, лежит у ног моих простерт». Порою казалось, что все это преувеличено, что Сарду, по драме которого сделано либретто, утрировал, хватил через край, изобразив этакого звероподобного фанатика мести.

Примечательна была игра Стравинского в последней сцене. Югурта, застав Корделию в соборе, после краткого разговора с ней, воспользовавшись ее полуобморочным состоянием, вливал ей яд в рот, опускался на колени и творил набожно молитву, после чего, запахнувшись в плащ до самых глаз, исчезал.

Следует остановиться еще на одной роли Стравинского: Спарафучилло из оперы Верди «Риголетто». Как известно, персонаж этот не занимает много места в опере, приблизительно столько же отведено ему же под именем Сальтабадиля в послужившей сюжетом для оперы Верди драме В. Гюго «Король забавляется». Но по сути дела его можно почесть за одно из главных действующих лиц. Гюго имел привычку давать каждому акту в своих драмах особое заглавие. Всегда это имя того из действующих лиц, которое хотя бы и показалось всего лишь в одном явлении, как Сальтабадиль у Гюго и Спарафучилло у Верди, но своим появлением предопределило бы дальнейшее течение драмы. Поэтому второй акт драмы Гюго носит название Сальтабадиль. Не появись он в темном проулке, следуя под покровом ночной темноты по пятам Трибуле, не намекни ему на возможность избавления от врага при помощи длинной шпаги, не было бы драмы. Точно также над вторым актом «Риголетто» можно было бы поставить заголовком — Спарафучилло. От него падает зловещая тень на все дальнейшее. Поэтому его личность значительна, не говоря уже о том, что Спарафучилло замечателен как определенный социальный тип, весьма распространенный в средневековой Европе. По аналогии с ним

Ф. И. Стравинский

Спарафучилло — «Риголетто»

вспоминается другая литературная фигура, на самом деле существовавшая и носившая такую же длинную и странную фамилию: это Скоронконколло из драмы Альфреда де Мюссе «Лорензаччьо», пособник Лорензаччьо в убийстве герцога Медичи во Флоренции, с той разницей, что Скоронконколло была птица несколько высшего полета, чем Сальтабадиль — Спарафучилло. Но обоих роднит одно: длинная шпага, всегда готовая служить тому, кто ее купит для целей личной мести.

Стравинский в своем Спарафучилло великолепно воплощал некий универсальный тип такого человека-шпаги и своим первым явлением целиком оправдывал значительность этого персонажа с точки зрения всего дальнейшего. Из темноты ночи, закутанная с ног до головы в огромный дырявый плащ, выдвигалась истинно разбойничья фигура. Смуглое обветренное лицо, худое, с резкими складками на щеках, огромные белки глаз, небольшая растрепанная бородка клинышком и густые нависшие усы; из-за полуоткрытого ворота рубашки видна жилистая, крепкая, загорелая шея; костюм носит следы живописного беспорядка; широкополая мятая шляпа прикрывает голову; за широким поясом торчит нож, а из-под рваного плаща высовывается кончик необыкновенно длинной шпаги — вот он весь тут, человек, сделавший убийство по найму своим ремеслом и, очевидно, считающий его нисколько не хуже всякого другого. Весь короткий диалог с Риголетто был по своей речевой выразительности верхом мастерства. Универсальный тип обрисовывался сразу с ног до головы. И в последнем акте вся игра соткана была из мельчайших характернейших деталей, среди которых невозможно было забыть особенно одной. В старой постановке «Риголетто» прямо против зрителей во втором этаже видна была широкая ниша, закрывавшаяся большой занавеской. И вот Стравинский — Спарафучилло, введя туда на ночлег герцога, широким движением задергивал занавеску и так произносил всего два слова: «приятных сновидений», что весь зрительный зал отзывался на это громким смехом.

Оказалось, что и Спарафучилло не лишен чувства юмора. Здесь опять обнаруживалась замечательная способность Стравинского один какой-то незначительный сценический момент, который у всякого другого исполнителя прошел бы незамеченным, наполнить большим содержанием. И, таким образом, если в любом спектакле «Риголетто», русском или итальянском, в послед-

нем в особенности, зритель с исключительным вниманием воспринимал в последнем акте исполнение «Сердце красавицы» или квартета, то присутствие Стравинского — Спарафучилло заостряло внимание зрителя и в его сторону. У него нет никаких арий, у него только отдельные фразы. Но сказанные с исключительной выразительностью вроде «приятных сновидений» или дальнейшего «разбойник я честный», они стоили любой арии со всеми ее вокальными тонкостями, потому что не хуже ее, а порою даже гораздо лучше, позволяли раскрыть перед зрителем, как яркой молнией осветить перед ним внутренний мир человека. Стравинский необыкновенной рельефностью внешнего облика и удивительной выразительностью интонаций делал своего Спарафучилло фигурой настолько значительной, что ради одного его можно было отправиться смотреть эту оперу. Он был первым исполнителем этой роли в Мариинском театре, начиная с премьеры «Риголетто» в ноябре 1878 г., и пел ее до самой своей смерти, лишь изредка имея в ней дублеров.

От героев плаща и шпаги воображение невольно переносится совершенно в другую обстановку, в Россию XVII в., к лаптям, зипунам и тулупам, и тут встает в памяти фигура Еремки из «Вражьей силы» Серова, образ, который был запечатлен у Стравинского красками необычайной выразительности, заставлявшими нас совершенно забывать о том, что перед нами артист, вчера являвшийся в облике графа Сен-Бри. Что было общего? Ничего, кроме звука голоса, которого оперный артист изменить не может в противоположность драматическому. На таких контрастах особенно бросалась в глаза способность Стравинского к воспроизведению самых разнообразных характеров. На одном полюсе — Спарафучилло, Югурта, Сен-Бри, типы, различные по эпохам действия и по их социальной структуре, но имеющие то общее, что вскормлены они духом европейской культуры, на другом — Еремка, тип, выросший в обстановке старой России и принадлежащий к социальным низам. Внешность его была настолько характерна, что, когда Еремка появлялся впервые среди толпы народа, заполнившей собою постоялый двор, он тотчас же привлекал к себе внимание зрителей. Маленький — Стравинский удивительно умело скрадывал здесь свой рост, — горбатый, с головой, ушедшей в плечи; лоб наполовину закрыт беспорядочно спутанными волосами, красный нос, выдающий собою записного пьяницу; хитрые

глаза, резко выделяющиеся на потемневшем от загара и грязи лице, то и дело бегают по сторонам; редкая, наполовину точно выдранная борода, невообразимо истасканный зипун, местами продранный, местами кое-как залатанный, приседающая походка, угловатые, резкие жесты — таков был этот кузнец с постоялого двора. В мое время Еремку часто называли русским Мефистофелем, что совершенно неосновательно. Далеко Еремке до Мефистофеля. Навести одуревшего от страсти купца на мысль об убийстве — еще недостаточно, чтобы прослыть Мефистофелем. Еремка просто ловкий проныра, умеющий извлечь пользу из ситуации, свидетелем которой он случайно оказался, и не заботящийся о последствиях. Таким его и играл Стравинский, выразительно оттеняя в нем черты балагурства. Он невообразимо смешил в этой роли зрительный зал, причем, отпуская разные смешные словечки или проводя безмолвную игру, он ни на минуту не терял серьезного сумрачного выражения лица, смех концентрировался главным образом в тоне, да и вообще передача омузыкаленного слова в этой по существу своему реалистической роли достигала большой высоты в смысле драматической выразительности. В этом отношении примечательным было исполнение во втором акте оперы песни с хором «Широкая масленица, ты с чем пришла». Помимо отличной звучности, соответствующей характеру этого музыкального номера, которую показывал здесь Стравинский, он очень рельефно оттенял настроения ее двух куплетов. Сперва слышалась безудержная радость забубенного гуляки по поводу того, что широкая масленица предстала перед ним:

С пирогами, с аладьями
Да с блинами горячими —
С скоморохом, гудошником...

А потом наступала великая горесть не успевшего нагуляться всласть человека:

Широкая масленица,
Ты с чем уйдешь?
Велики мои проводы —
Повезут вон из города
На санях, на соломенных...

Каждое слово в устах Стравинского здесь было полно такой выразительности, что зритель точно видел перед собою чучело масленицы, восседающей на соломенных санях с мочальною уп-

ряжкою, весь этот обряд провод масленицы, которым в старой Руси заканчивался последний день масленичного гулянья.

В следующем акте, наиболее значительном по своему материалу для Еремки, Стравинский вел игру, полную тончайшей выразительности. Только что разыгралась резкая сцена между Груней и Петром. Груня решительно отвергла ухаживания Петра. Еремка, которого все девки чураются и близко к себе не подпускают, со словами: «не велик боярин я, сяду на пол», усаживается посреди сцены на пол и прехитро себя ведет: то заигрывает с девушками, которые кругом него вертятся, и кормит их конфетами из брошенного Груней узелка, то хитро подмигивает на Петра с Груней, а сам, видимо, уже что-то задумывает, чует поживу. Завершив свое объяснение с Петром, Груня в сопровождении подружек покидает сцену, а вслед за ней несется шутливая реплика Еремки: «... и остались мы с тараканами». В сущности незначительное само по себе слово «с тараканами» было заразительно смешно, в особенности при том совершенно серьезном выражении лица, с каким его произносил Стравинский, сидя в прежней позе на полу. А затем следовала кульминационная сцена сговора с Петром, где в ряде отдельных выразительных штрихов Стравинский бесподобно вскрывал внутреннюю подлинную сущность Еремки, его зловещую натуру, способную под личиной балагурства, всяческого шутовства и гаерства сыграть любую злостную штуку, вплоть до удара ножом, и даже не особенно дорого взять за это. Начиная с куплетов «Ты, купец, со мною лучше не бранись, а пониже ты Еремке поклонись», продолжая рассказом о колдуне, к которому он сведет Петра, а тот уж устроит все в лучшем виде, чрезвычайно искусно мешая шутливое с серьезным, оттеняя каждое слово выразительнейшей мимикой, Стравинский проводил всю сцену с такою жизненной экспрессией, что по окончании ее публика неотступно требовала повторения.

Вообще весь очень сложный образ Еремки, в котором комическое причудливо переплелось со зловещей серьезностью, в котором под маской юмора притаилось преступное начало, воссоздавался Стравинским с огромной убедительностью в тонах такого сценического реализма, что если бы не музыка, можно было вообразить себя сидящим не в оперном театре, а в драматиче-

ском, и смотрящим не оперу Серова «Вражья сила», а драму Островского «Не так живи, как хочется», послужившую основанием для оперы. Здесь без малейшего уклона в чрезмерный натурализм Стравинский давал очень четкую, выдержанную характерную фигуру русского человека из простонародья, причем вся его пластика обнаруживала огромную наблюдательность. Вся повадка Еремки, каждое движение, каждый жест говорили о том, что перед вами живой, чисто русский человек, настолько все было типично, художественно правдиво и к тому же совершенно просто.

И так как самый персонаж создан Серовым далеко не в приемах старой оперной условности, это облегчало Стравинскому возможность создавать жизненный образ, создавать его драматически крепко, выявляя вместе с тем и свое вокальное мастерство. Здесь именно актерское существо Стравинского особенно рельефно давало себя знать. Тем более, что вокально партия Еремки очень проста. Собственно одна только песня «Широкая масленица» требует чистого вокала в смысле широты и наполненности звучания, она должна литься широкой волной. Затем еще до известной степени куплеты «Ты, купец, со мною лучше не бранись». Все остальное — это мелодический речитатив, музыкальная речь, требующая от исполнителя наряду с отчетливой напевностью, четкой выпеваемостью каждой ноты, выразительнейшей передачи смысла каждого слова. Здесь нужен именно поющий актер, такой, каким и был Стравинский. В подобной роли не отыграешься ни на красоте голосового звучания, ни на искусстве bel canto. Здесь нужно прежде всего становление художественного образа во всех подробностях с бо́льшею убедительностью.

С Еремкой как-то невольно смыкается представление о Скуле из «Князя Игоря», коего Стравинский был первым и до своей смерти почти бессменным исполнителем. Строго говоря, мимо Стравинского прошла другая роль в «Князе Игоре», — это Владимир Галицкий, которую он, конечно, создал бы со всею силою своего таланта и которая, не получив должного своего воплощения на премьере, ибо, как я уже говорил, Чернову она была не по плечу, не имела его и очень долгое время спустя. Но дело в том, что стихия загула, бесшабашного пьянства, столь свойственная когда-то старой России, отражена в музыке Бородина несравненно острее и глубже, нежели у Серова, и в особенности проникну-

та ярким юмором, чего как раз нехватает Серову. Характеристика Скулы и Ерошки, двух представителей этой гульливой бражнической Руси, создавшей поговорку «пьяному море по колено» и много других столь же назидательных в этом смысле изречений, бесподобно дана прежде всего в самом оркестре, поднимаясь до высоты подлинной глубоко художественной и ярко выразительной сатиры. Задача сценического исполнителя здесь чрезвычайно трудна: быть на уровне тех требований, которые предъявляет к нему столь характерная музыка, и с не меньшей выразительностью воплотить в пластике и тоне основное содержание музыки. Иначе роль Скулы, как и роль связанного с ним Ерошки, непременно провалится. Образ Скулы сложнее образа Ерошки. Скула умнее, хитрее, пронырливее Еремки, на княжьем дворе у Владимира Галицкого он — главный коновод. В 1890 г., когда «Князь Игорь» ставился в Мариинском театре, в труппе не было ни одного исполнителя, который сумел бы воплотить Скулу именно в согласии с требованиями, предъявляемыми музыкой, ни одного, кроме Стравинского. Естественно, роль очутилась в его руках, и вся эта сатира на безудержное пьянство и связанное с ним столь же беспредельное лодырничество нашла свое завершение в бесподобной по художественной яркости обрисовке образа Скулы. Кажущийся второстепенным по сравнению с другими персонажами оперы образ вырос до значительных размеров. Во всей фигуре Скулы, во всех его движениях и жестах, в каждой интонации замечательно рельефно отражалась основная сущность Скулы — его шкурничество, его склонность к ничегонеделанию, его великая способность погулять, пображничать, побалагурить, его сметка, подкрепляемая убеждением, что «с умом да с вином на Руси не пропадем». Это был образ, который значительно перерастал за рамки либретто оперы Бородина, образ голи перекатной, какой много, слишком много было в старой России во все эпохи ее существования.

Вспоминаются и другие чисто комического плана роли Стравинского, например, Фальстаф в опере Николаи «Виндзорские кумушки», бандит Джиакомо в оберовском «Фра-Дьяволо» и в особенности Голова в «Майской ночи» Римского-Корсакова. Кто хорошо знаком с этой оперой, тот знает также, какой благодарнейший материал для комического актера представляет собою роль Головы, в особенности, если в ее трактовке итти не только от Римского-Корсакова, но и от Гоголя, заключенное в характере му-

зыки сливать в тесной гармонии с тем, что дано в брызжущем юмором тексте Гоголя. Для такого актера реальной школы, каким являлся Стравинский, роль Головы была находкой. Хорошо зная Украину, Стравинский великолепно чувствовал природу украинца, такую, какая отразилась в повестях Гоголя и которую он сам мог наблюдать. Его внешность: эти растрепанные волосы, длинные характерные усы, какие когда-то почитались всенепременным украшением украинского крестьянского лица, да и не только крестьянского, кривой глаз, общее выражение какой-то самодовольной ограниченности, перемежающейся с напускной важностью, неторопливые движения и жесты, все вместе взятое и до мелочей продуманное, создавало удивительно характерную фигуру, в которой не было ничего специфически оперного. В тот самый сезон, когда мне пришлось увидеть Стравинского в «Майской ночи», состоялось в Александринском театре первое представление «Плодов просвещения» Льва Толстого. Ансамбль был очень сильный. Все лучшие силы труппы оказались занятыми в спектакле, и среди них особенно выделялся незабвенный В. Н. Давыдов в роли 3-го мужика. Выделялся он своею художественною простотою, за которою не чувствовалось театра, а совершенно въяве виделся обыкновеннейший русский крестьянин, житейски ясный, весь целиком умещающийся в одной своей фразе: «земля наша малая, куренка, скажем, и то выпустить некуда». Так вот я помню, как с этим простым жизненным образом совпадало у меня впечатление от такого же жизненного образа Головы в интерпретации Стравинского. Смотря на него, вы совершенно забывали про звук, про тональность и ритмичность, которые как бы сами собой подразумевались, а вы только смотрели и наслаждались явлением исключительного искусства. И при этом от души смеялись, следя за всеми малейшими оттенками переживаний Головы — ухаживал ли он за Ганной, бесился ли из-за издевательства над ним парубков, принимался ли в сотый раз рассказывать о том, как он «удостоился рядом с кучером царским на козлах сидеть», или напускал на себя совершенную глухоту, когда приходилось выслушивать что-либо не весьма для него приятное.

Нужно отметить, что никогда я не слыхал в оперном театре такого смеха. Вечера, когда Стравинский играл Голову, или Фальстафа, или Джиакомо, были подобны проведенным в театре комедии. Во время сцен любовного ухаживания Фальстафа часто не-

Ф. И. Стравинский

Олоферн — «Юдифь»

возможно было расслышать слов: они тонули в общем хохоте зрительного зала. Фальстафа Стравинский играл удивительно легко и ясно, хотя чувствовалось, что ему тесно в рамках образа такого, какой дан оперою Николаи. Неглубокая и легковесная музыка «Виндзорских кумушек» сильно снизила шекспировский образ, и он здесь куда менее значителен, чем у Верди при одинаковости сценических ситуаций. Потому-то и возмутителен уже отмеченный выше факт недомыслия режиссерского управления, которое, имея в театре такого комика, как Стравинский, умудрилось при постановке «Фальстафа» поручить заглавную роль Чернову, в таланте которого комическое, что называется, и не ночевало. Некоторое недоумение вызвало также и поручение Стравинскому при возобновлении в ноябре 1897 г. оберовского «Фра-Дьяволо» роли Джиакомо, между тем как раньше он пел в этой же опере лорда Рокбурга, путешествующего англичанина. Обстоятельство это искуплено было тем, что Стравинский и здесь создал настоящий шедевр, хотя роль сценически поставлена так же, как и Скула в «Игоре», все время в дуэте с другим бандитом Беппо. Пения в ней гораздо меньше, чем у Скулы, и вообще текста не так много, в большинстве случаев чисто мимические моменты решительно преобладают. Но зато Стравинский и воспользовался во всю ширь этими моментами, чтобы в них развернуть свой комический талант и заставить зрителей хохотать до слез. Начиная с виртуознейшего грима, кончая походкой, всей манерой держаться, малейшим жестом — все было необыкновенно четко, выдержанно и опять-таки в высшей степени просто и потому убедительно.

Смех, который Стравинский вызывал в публике при своем появлении в комических ролях, был потому так значителен, что он возбуждался естественным, врожденным комизмом. Стравинский был комиком чистой воды. Он вызывал смех совершенно простыми, естественными средствами. Ни в пластике его комических персонажей, ни в их интонациях не было ничего награнного, нарочитого, чрезмерного, никакого стремления смешить во что бы то ни стало. Все было очень просто и выхвачено из самой жизни. Комическая стихия заявляла о себе с самой лучшей стороны, ибо являлась в своем чистом виде, без всяких посторонних привесок, в тонах здорового сценического реализма, опирающегося на му-

зыку, в ярких, сочных интонациях, достигавших предельной выразительности. Комизм омузыкаленного слова — дело чрезвычайно тонкое — подавался у Стравинского в совершенной художественной форме.

И что особенно удивительно, что резко свидетельствует о диапазоне сценического таланта Стравинского, — этот яркий комизм великолепно уживался у него с самым ярким драматизмом. В памяти моей тут же встает еще одна фигура, далекая от мира комического: Олоферн в серовской «Юдифи». Если бы оперный артист мог менять тембр голоса, то лица, несколько дней назад видевшие Стравинского в «Майской ночи», стали бы спорить, будто Олоферн это не он. Настолько полярно противоположны эти фигуры: гоголевский, выхваченный из жизни, Голова, и библейский полулегендарный ассирийский вождь Олоферн. Он играл Олоферна, отнюдь не стремясь к стилизации образа в духе ассирийских каменных рельефов. Он очевидно считал это спорным вопросом: стилизовать всю фигуру и соответственно все движения и все жесты под те изображения, которые дошли до нас в памятниках ассиро-вавилонского искусства.

Стравинский был слишком трезвый реалист, чтобы давать в своем Олоферне ожившую условность ассирийской скульптуры. Он играл его просто, но вместе с тем очень ярко и выразительно в каждом движении, каждом жесте. Его внешность была чрезвычайно рельефна: очень смуглое лицо, на котором резко выделялись огромные белки глаз; орлиный хищно изогнутый нос; крупные чувственные губы, приоткрывавшие ряд ослепительно белых зубов; великолепная ассирийская прическа и такая же борода; руки сухие и жилистые, тело худое и гибкое; весь он казался точно высушенным и опаленным жгучим солнцем его родины; движения быстрые, стремительные, очень энергичные. Он напоминал собою породистого хищного зверя, и когда он внезапно приподнимался со своего ложа с кинжалом в руке, чтобы броситься на Асфанеза, он и впрямь похож был на какую-то большую хищную кошку, приготовившуюся кинуться на добычу. В соответствии с этой в высшей степени своеобразной яркой пластикой была и вся тональность музыкальной речи, все переходы от необузданного гнева и ярости к внезапно запылавшей чувственности и потом к гордой властности были очень выразительны. Вы видели перед собою живого человека, одержимого чрезвычайно пыл-

кими страстями, выражающими себя прямолинейно и непосредственно, человека, в жилах которого кровь клокочет точно расплавленная лава. Весь 4-й акт, сцену оргии, Стравинский вел с такой яркой выразительностью, что держал зрительный зал буквально в состоянии нервного напряжения. Его игра действовала заразительно не только на публику, но даже и на привыкших ко всему хористов, которых не очень-то удивишь тем, что происходит от них в двух шагах. Но я живо помню, с каким восторгом один из знакомых хористов рассказывал мне об игре Стравинского именно в Олоферне, как они любовались им здесь и следили за каждым его движением, как непритворно они шарахались в сторону, когда со словами, обращенными к Юдифи: «Они тебя скрывают?.. эти собаки, черви?.. да я их в миг единый сокрушу», Олоферн кидался на них с мечом. Им и впрямь становилось страшно. На какое-то короткое мгновенье театр даже для них переставал быть театром.

И так во всем, в крупном и малом, в жанре трагическом и комическом, в репертуаре иностранном и русском, Стравинский неизменно выказывал себя большим художником, несравненным мастером лепки образа, тонко музыкальным певцом, и, главное, настоящим поющим актером, доводившим выразительность музыкальной речи до последних пределов. Его огромная заслуга заключается в том, что в эпоху, когда на оперу смотрели главным образом, как на красивое пение, он показал ей иную дорогу. И эта дорога ведет к бессмертию. Опирающаяся только на вокал опера скоро захирела бы. Опирающаяся на живые образы, на полнокровную реальную жизнь, опера приобретает новый смысл, который ставит ее в один ряд с драматическим театром. Стравинский, для которого создание цельного художественного образа было основным в его сценической жизни, был выдающимся носителем этого нового смысла оперы.

ГЛАВА XI

И. В. ЕРШОВ

В моих воспоминаниях Иван Васильевич Ершов занимает одно из первых мест, если даже и не самое первое, потому что те радости, которые он дарил через свое вдохновенное исполнение, сливались с другими радостями: восприятием музыки Вагнера. Ибо Ершов явился первым артистом, который сумел по-настоящему раскрыть перед нами глубокую красоту вагнеровских музыкальных драм. Следует бросить взгляд на тот путь, которым Ершов пришел к славе. Путь этот тернист, безрадостен, характерен для старого быта и может быть назван: «от кухни к оперным подмосткам». Читатель, быть может, удивится: «как это от кухни?» Да, так, очень просто и совсем не весело.

Ершов родился 8/XI 1867 г. на хуторе Несветай под Новочеркасском. Его мать, донская казачка, с ранних лет должна была итти в услужение. Когда у нее родился ее Ваня, она не смогла его долго оставлять при себе и, когда ему еще не было года, она пошла в кормилицы, а сына отдала на воспитание к некиим Рябовым. Несмотря на крайнюю свою бедность, они воспитывали Ершова до пяти лет. Раннее детство таким образом протекало безрадостно. Отсюда протягиваются нити к будущему ершовскому Зигфриду. С пяти лет Ершов снова при матери на положении «кухаркина сына», так как мать служит у некиих Ефремовых. Здесь Ершов впервые получает представление о музыке. Хозяйка дома была прекрасная музыкантша и часто, когда она подолгу засиживалась за роялем, маленький Ершов по це-

лым часам простаивал за закрытой дверью, жадно слушая музыку.

Так Ершов прожил до 16 лет, посещая в то же время окружное училище в Новочеркасске. По окончании его он хотел поступить в юнкерское училище, но его пролетарское происхождение закрыло ему туда двери. Тогда Ершов отправился в г. Елец, Орловской губернии, и там поступил в Александровское железнодорожное училище. Двадцати лет он его окончил, получив звание железнодорожного машиниста и в качестве практиканта наездил около 5000 верст. У матери Ершова был великолепный слух, а сам Иван Васильевич всегда очень любил петь. Когда он учился в Ельце, то участвовал в церковном хоре, этом своего рода «музыкальном техникуме» старой России, ибо кто только из знаменитых оперных артистов не начинал свою певческую карьеру на церковном клиросе? Ершов любил певать и в кругу своих товарищей, и тут-то обратили особенное внимание на его голос. А затем, когда Ершов выездил свои 5000 верст, директор училища Коломнин посоветовал ему поехать в Москву и показать голос Александровой-Кочетовой, знаменитому в то время профессору пения. Большое участие в этом деле принял доктор П. А. Смирнов, тогда еще студент. Он-то собственно и направил Ершова к Александровой-Кочетовой.

Проба сошла удачно, так что Ершов решился поступать в Московскую консерваторию. Но средств на то, чтобы снова ехать в Москву, жить и учиться там, у Ершова никаких не было. Тогда в Ельце устроили в его пользу концерт, и на вырученные с него деньги Ершов поехал в Москву и поступил в консерваторию. Было это осенью 1888 г. Но уже в декабре он перешел в Петербургскую консерваторию по вызову Рубинштейна, основывавшегося на отзыве профессора-пианиста той же консерватории Панш, который принимал участие в концерте в Ельце. Здесь, в Петербурге, Ершову дали 15-рублевую стипендию и даровой стол. В консерватории Ершов попал в класс Габеля и у него же окончил в 1893 г. Весною того же года, 6 и 8 апреля, Ершов дебютировал в Мариинском театре в «Фаусте». Дирекция предложила ему отправиться для усовершенствования в Италию, но денег ему на это не дала... Пришлось прибегнуть к посторонней помощи, которую оказал известный богач Варгунин, одолживший Ершову некоторую сумму. Ершов отправился в Милан, занимался там четыре месяца

П. В. Ершов

у профессора Росси, бывшего дирижера, а затем получил ангажемент в Реджио-Эмилия, где и выступил с успехом в опере «Паяцы». После этого Ершов пел в Турине, в театре Альфиери, в тех же «Паяцах» и в «Кармен». Затем он получил предложение поехать в Чили или в Буэнос-Айрес и одновременно в Россию, в Харьков. А так как Ершов соскучился по родине, то он предпочел Харьков, где и провел сезон 1894—1895 г., выступая с большим успехом в операх: «Пуритане», «Эрнани», «Гугеноты», «Ромео и Джульетта», «Фауст» и «Песнь торжествующей любви». Отголоски его успеха докатились до Петербурга, и тогда ему было послано предложение вступить в Мариинский театр. Здесь и состоялись в 1895 г. его дебюты в «Фаусте» (5 апреля) и в «Ромео и Джульетте» (11, 13 и 24 апреля). Ершову стукнуло 28 лет. Тернистый путь, полный всякого рода лишений, остался позади, начался путь славы.

В лице Ершова мы имеем талант-самородок, вышедший из низов народа. «Кухаркин сын» пришел к художественному творчеству. Ему повезло. Повезло! — какое это горькое слово!.. А сколько было еще «кухаркиных детей», которым не повезло, которые так и умерли или доживают свой век где-то, в далекой глуши, не быв в состоянии проявить свой талант. Быть может, то были бы певцы, пианисты, скрипачи, художники, писатели — кто знает!.. Все это умерло в них, задавленное колесом жизни, той старой, безотрадной, нищей, рабской, проклятой жизни...

В лице Ершова мы имеем талант-самородок, соединенный с исключительным умом, с глубочайшим прирожденным интеллектом. Про этот могучий талант никогда нельзя было сказать, что он еще не знает, к какому берегу ему пристать, что он еще не дисциплинирован и нужна какая-то посторонняя сила, которая направила бы его на надлежащий путь. Этого не было. Путь с самого начала был взят верный. Оставалось только, следуя ему неуклонно, совершенствовать внешнюю форму и углублять содержание, что Ершов и делал на протяжении чуть ли не всей своей артистической жизни. Он никогда не останавливался на достигнутом, никогда не позволял себе почить на лаврах.

В первый же сезон пребывания Ершова в Мариинском театре ему пришлось выполнить очень большую работу, так как об-

наружилось, что голосовой материал у артиста такой, для которого нет никаких преград. Как раз в то время на мариинской сцене образовалась, так сказать, теноровая брешь: кончал карьеру Михайлов и оставался один Фигнер. Последний, разумеется, не мог нести на себе всю тяжесть тенорового репертуара. Правда, в одно время с Ершовым поступил на мариинскую сцену Морской, у которого был большой голос, и репертуар он мог исполнять весьма разносторонний: Морской пел что угодно, начиная Ленским и кончая Иоанном Лейденским, пел все одинаково ровно, вполне музыкально, тщательно отделывая каждую партию, но ни в чем не проявлял яркой индивидуальности. Как вокалист, он уступал Фигнеру, как создатель художественного образа, он совершенно терялся перед Ершовым, к большой невыгоде для себя, ибо ему постоянно приходилось с Ершовым дублировать. Ершов же сразу привлек внимание своей крайне своеобразной манерой исполнения. Повторилась, в сущности, та же история, что и со Стравинским. Как там дело было не в басе, так и тут не в теноре. Михайлов, превосходный голос, у всех еще был в ушах. Именно — «в ушах». Фигнер еще находился во всей своей славе. Явился Ершов и начал Фигнера постепенно заслонять. Чем, собственно? Тем, что все у него выходило не по-фигнеровски. Фигнер принес с собою европейскую манеру исполнения, в совершенстве им усвоенную, принес также вместе с тем и свойственную в то время европейским артистам и определенную условность оперного жеста. Ершов попел в Италии только для того, чтобы научиться, как не следует держаться на сцене, и во всем решительно, начиная с интонации, кончая малейшим жестом, пошел по своему резко-индивидуальному пути. Он совершенно отверг внешнее изящество Фигнера с привкусом салонности, что особенно привлекало к последнему аристократических посетителей бельэтажа и первого яруса. В его исполнении было гораздо больше непосредственности, очень яркой и пламенной, ширины и простонародности, что отзывало не салоном, а... донскими степями. Что-то буйное, хмелевое, страстно-увлекательное и беспредельное, именно, как степь. Краски исполнения всегда яркие, горячие, удивительно живые. Это все на первых же порах сразу выделило Ершова среди всех других артистов. Чувствовалось, что пришла какая-то очень большая сила, которой еще предстоит поразить всех впоследствии.

Не удивительно, что Ершов в первый же сезон выступил в десяти различных операх, причем ему пришлось исполнять без разбора все, начиная от Ленского, Фауста, Ромео и кончая Тангейзером и Руальдом в серовской «Рогнеде». Столь беспорядочная работа хотя и доказала, что Ершов действительно может петь все, что угодно, но в то же время она не могла, конечно, не отразиться собственно на художественной стороне дела.

Столь простой истины тогдашние заправилы Мариинского театра никак не могли понять, и прошло несколько сезонов, прежде чем Ершов выбрался на свою настоящую дорогу героического тенора, идя по которой дальше, он достиг огромных художественных результатов. Попутно надо заметить, что Ершову пришлось долго бороться с одним недостатком, который привила ему Консерватория: манерою давать сжатый звук. Многие прямо говорили, что в этом целиком виноват его профессор Габель. За этот недостаток Ершова преследовала музыкальная критика. Этот недостаток долго мешал ему завоевать расположение публики, особенно в той ее части, которая привыкла к сладкоголосию всякого рода и не желала из-за одного этого недостатка признавать за Ершовым какие бы то ни было достоинства.

С годами указанный недостаток сгладился. А главное выразилось вот в чем. Постепенное развитие художественного таланта Ершова, в сущности не прекращавшееся в течение его долгой артистической деятельности, потому что Ершов принадлежит к категориям постоянно ищущих художников, отодвинуло этот недостаток в тень и он вовсе перестал существовать для тех, кто сумел разглядеть в Ершове настоящего творца новых ценностей в смысле создания художественных, глубоко проникновенных образов, т. е. не просто певца, вокалиста хотя бы и высшей школы, но тончайшего воплотителя идеалов подлинной музыкальной драмы.

Ершов представляет собой редкий пример оперного артиста, у которого вокально-музыкальная сторона тесно связана с драматической; певец и актер находятся в нем в идеальном равновесии. Как певец, он обладал голосом большого диапазона и большой мощности звука при очень значительной подвижности. При этом путем упорной работы Ершов научился владеть своим голосовым инструментом в совершенстве. Это понадобилось ему для того, чтобы на базе такого совершенства развернуть главную

силу своего исполнения — мастерство музыкальной речи. И если из всего того, что Ершову приходилось исполнять, не все было одинаково удачно, то без всякой вины со стороны артиста. Разумеется, Ленский был не в его средствах; его голосовая мощь не вязалась с характером партии Ленского; ему приходилось ее прятать и вообще умерять свой богатырский темперамент; вся его широкая пламенная манера исполнения не вязалась с образом; единственное, что привлекало, это внешний облик: Ершов явился с безбородым и безусым лицом, «с кудрями черными до плеч», и таким образом гораздо ближе подошел к пушкинскому идеалу, нежели Фигнер. Я бы сказал, что в истории становления сценического образа Ленского Ершов является промежуточным звеном между Фигнером и Собиновым. В сущности для Ершова петь Ленского, при всем его глубоко обдуманном подходе и к музыкальной и к драматической стороне роли, было делом таким же противоестественным, как для Литвин петь Маргариту. При всем мастерстве исполнения Литвин прятала здесь то, что составляло самую сильную сторону ее искусства: показ женской героики. А у Ершова здесь исчезала мужская героика, т. е. то, что воплощать он был особенный мастер. Ершов никогда не пел Вертера, ни де-Грие, ни Вильгельма Мейстера, и жалеть об этом не приходится, потому что это все — фигуры не героического плана, и Ершов не нашел бы в своем таланте тех красок, которые необходимы для правильного воплощения этих образов. В этом он — полная противоположность Собинову.

Ершов всегда вносил нечто глубоко свое, вполне самобытное. Испортить партию? Этого нельзя было даже и вообразить, потому что Ершов был слишком большим художником пения и, исполняя какую-нибудь арию, никогда не прибегал к тому безразличному характеру пения, какой, к сожалению, слишком часто приходилось наблюдать у очень многих ответственных певцов, и применял все тонкости вокальной интерпретации; где нужно, блистал удивительно выработанным piano, или безукоризненной филировкой на высокой ноте, а то вдруг давал такое блестящее, такое увлекательное, без малейшего напряжения forte, что у слушателей мороз пробегал по коже. Вообще звуковую волну он всегда мог дать такую широкую, что, казалось, ей конца не будет. Трудностей, связанных с высокой тесситурой партии, для него вообще не существовало.

В этом отношении особенно памятен один вечер 27 ноября 1896 г., во втором сезоне службы Ершова в Мариинском театре, когда праздновалось шестидесятилетие первой постановки оперы «Иван Сусанин». Уже за несколько дней на афише красовалась знаменательная фраза: «В 4-м действии будет исполнена г-м Ершовым с хором сцена «Братцы, в метель!»

Аборигены Мариинского театра и поклонники Ершова, которых к тому времени завелось уже довольно много, ходили крайне заинтригованные. Оперу все знали очень хорошо, но даже люди старшего поколения не могли похвастаться, чтобы они эту сцену когда-либо слышали. Почему она всегда пропускается? Потому, может быть, что она без нужды затягивает действие? Да нет, она очень коротенькая: одна ария с хором. Заглянули в клавир и пришли в ужас: помимо вообще высокой тесситуры ария украшена четырьмя верхними do и двумя верхними re, положим, не на fermato, но все-таки взять их надо, смазать никак нельзя. Настроение момента в высшей степени героическое: Собинин с товарищами в лесу, в закрутившуюся снежную вьюгу, ищут Сусанина, который только что перед тем повел с собою поляков. Ария выражает уверенность Собинина в том, что мы «отца найдем», и это «найдем» несколько раз повторяется на высочайших нотах на фоне хора. Ария в высшей степени бравурная.

Наступил вечер спектакля. Театр был набит битком. Капельдинеры все были подкуплены, ибо в ложах виднелось всюду лиц больше, чем полагается. И у всех напряженное ожидание чего-то необычайного. Наконец, прошел антракт перед четвертым действием, поднялся занавес, на сцене — лес, крутит снег, вышел Ершов с хором и спел эту пресловутую арию с необыкновенным подъемом, как того требует героическое настроение сценического момента, с поражающим блеском всех этих верхних нот, звучавших на весь громадный зал легко, чисто, уверенно. Что после этого поднялось — не поддается описанию. Аплодировали всем театром сверху донизу, даже в чопорном бельэтаже все руки пришли в движение, в воздухе гул стоял от криков «браво» и «бис», и с этим гулом зрительного зала слился громкий гул аплодисментов за сценой: это аплодировали Ершову хористы и все, кто там в эту минуту находился. Крики «бис!», несмотря на явную несуразность требования повторения такой арии, стоном стояли в зале, публика успокоиться решительно не

могла. Машинисты за сценой, которым нужно было давать чистую перемену, застыли на месте. Направник тщетно пытался вести оркестр дальше. И вдруг... Ершов выходит на сцену с хором и делает знак Направнику, что он будет повторять. И повторил арию, как ни в чем не бывало, точно стакан воды выпил. Не скоро мы, зрители, после этого обрели душевное равновесие.

Несомненно, для того чтобы спеть с таким успехом эту арию, нужна была огромная выдержка, спокойствие и полная уверенность. Всего в истории постановки оперы «Иван Сусанин» это был третий или четвертый случай исполнения арии «Братцы, в метель!» Один раз ее пел знаменитый в свое время Никольский, один раз, кажется, Орлов и затем французский тенор Шевалье, гастролировавший в Москве.

Но эта ария Глинки, конечно, только вокальный трюк. Не тем был силен Ершов, что для него была безразлична тесситура. Главное в его искусстве заключалось в изощренной способности создавать настроение буквально каждой фразой, потому что, независимо от той или иной ее звучности, фраза эта всегда была наполнена чрезвычайно глубоким переживанием, выразительность ее, облеченная в строго художественную форму, неизменно была полна такой яркости и влекущей неотразимости, такой эмоциональности, что между артистом и слушателями немедленно устанавливалось самое тесное духовное общение. В этом отношении владение музыкальной фразой доведено было у Ершова до высшей степени совершенства. В устах Ершова омузыкаленное слово приобрело, совершенно как у Стравинского, но в своем индивидуальном плане, всю полноту художественно-пластической выразительности, всю присущую ему силу и всю глубину чувства, о котором только мог мечтать композитор. Это безукоризненное владение словом на основе музыки привело впоследствии Ершова к овладению всеми чарами вагнеровского творчества, ибо Вагнера мало только хорошо петь, надо еще уметь его м у з ы к а л ь н о рассказывать.

Я говорю о вокальной выразительности Ершова. В отношении драматической игры в Ершове всегда поражала его изумительная способность сживаться с изображаемым им лицом, и это резко выделяло его из общей артистической массы. Каждая воплощенная Ершовым сценическая фигура непременно носила индивидуальный оттенок, и каким он представал перед зрителем сегодня,

например, в роли Садко, таким уже не мог показаться завтра в роли Тангейзера. Его могучий природный темперамент, конечно, везде делал свое дело, но в каждом данном случае являлись совершенно другие типы. Чисто пластическая разработка ролей далась Ершову не сразу. Кто внимательно следил за ним в начале его карьеры, мог без труда заметить, как Ершов подчас бродил ощупью, как инстинктивно стремился отойти от трафарета в области сценической пластики и как ему это не сразу удавалось, в особенности в таких обросших сценической рутиной ролях, как Фауст или Рауль, где вокальная сторона вообще преобладает над драматической. Иногда ему трудно было сдерживать природную горячность, и его жесты и все движения приобретали порывистость, чрезмерность, некоторую как бы даже угловатость. Но это нисколько не вредило общему впечатлению. Предпочтительнее была какая угодно неуравновешенность пластики, чем обычный трафаретный, условно-оперный жест. С годами все это сгладилось, и вся пластика Ершова приобрела замечательную выдержку, законченность, экономию и поразительное соответствие с музыкой, особенно во всех вагнеровских ролях.

Репертуар Ершова был огромен. За время пребывания на мариинской сцене он исполнил 47 ролей, среди которых лирические перемешиваются с драматическими и чисто героическими, русские с иностранными, и везде Ершов проявлял с большей или меньшей яркостью свою поразительную способность проникаться всеми особенностями стиля композитора и создавать в сценическом смысле вполне законченный образ. В силу присущего Ершову громадного голоса, не ведавшего никаких трудностей, в силу всей его манеры рисовать образ широкими мазками, яркими красками, в силу его кипучего темперамента, сообщавшего всему исполнению исключительную живость и увлекательность, Ершову особенно удавались все персонажи, где надо было выявить мужественную героику. В этом отношении показательным был его Самсон в опере Сен-Санса «Самсон и Далила». Великолепен был Ершов в роли Иоанна Лейденского в мейерберовском «Пророке». Превосходно загримированный, показавший очень красивый внешний облик, Ершов создавал внушительную, эффектную и выдержанную фигуру анабаптистского вождя, вчерашнего трактирщика, неожиданно вознесенного на высоту. Его мощный голос без малейшего труда справлялся с высокой тесситурой партии,

и в особенности обращение Иоанна к войску в 3-м акте и следующая затем молитва производили захватывающее впечатление. Сцена с матерью во время коронования была полна глубочайшего переживания в тоне и в мимике. С исключительной тонкостью большой вокальной школы пел Ершов очень трудное brindisi в последнем акте.

В русском репертуаре, и особенно Римского-Корсакова, у Ершова были три замечательные роли: Михайло Туча в «Псковитянке», Садко в одноименной опере и Гришка Кутерьма в «Сказании о граде Китеже». В сцене веча в первой из этих опер голос Ершова дышал исключительной энергией протеста человека из народа, не желающего подчиниться кровавой тирании Грозного и увлекающего за собою толпу смельчаков. Роль, в сущности, небольшая, но в исполнении Ершова выраставшая в цельный и глубоко значительный по своему содержанию образ.

А Садко был одним из ершовских шедевров. Это было глубочайшее проникновение и в стиль музыки Римского-Корсакова, расцветившего своего героя яркими красками, и в стиль былины. Садко являлся во всей цельности, широте и непосредственности своей натуры. Какая увлекательная предприимчивость и деловитость звучали в арии «Кабы была у меня золота казна», какой порыв в неизведанную даль во фразе «Пробегали б мои бусы-корабли»! Безгранична была сила выражения в песне Садко, когда он сидит на камне на берегу Ильмень-озера: «Ой, ты темная дубравушка, расступись, дай мне дороженьку...» Печаль, тоска, тяжелая дума человека, которого только что отвергли его сограждане, ничего не понявшие в его стремлениях, выражались через бесподобную корсаковскую мелодию с удивительной проникновенностью в голосе Ершова. Настроение давалось с исчерпывающей полнотой. Невозможно забыть также поразительной широты, с какою Ершовым запевался заключительный номер 4-й картины: «Высота ли, высота ль поднебесная, глубота ли, глубота ль окиян-моря...» А потом эта безудержная удаль, поднимающее всех и вся в подводном царстве веселье в фразах величальной песни: «Славен, грозен царь морской со царицей Водяницей, со царевной Волховой молодой!..» Словом, на каждом шагу это было исполнение, проникнутое редкой выразительностью и в то же время удивительной простотой и легкостью. И грим у Ершова был здесь очень характерный, далекий от того шаблона, кото-

рым отличалось обычно изображение на оперной сцене доброго русского молодца. Никакой пышной растительности на лице, ни кольцом завитых кудрей, наоборот, очень простая прическа и небольшая бородка острым клинышком. А выражение лица с хитринкой, с оттенком лукавства. Чувствовалось: этот наторгует, только бы побежали его бусы-корабли куда надобно.

В русском репертуаре у Ершова была еще одна роль, которой он затмил всех других ее исполнителей на мариинской сцене. Это — Финн в «Руслане». В смысле внешнего облика ершовский Финн — несомненно был самым лучшим из всех, какие существовали, начиная с самой премьеры «Руслана». Об этом можно судить совершенно безошибочно по сохранившимся портретам. Со всех них на вас глядят удивительно однообразные и удивительно благообразные старцы, украшенные длинными, во всю грудь, широкими, тщательно расчесанными, белыми бородами, нисколько не волшебники, а предобродушные дедушки, которые вот-вот возьмут да и примутся качать на коленях многочисленных внуков. Этот редкостный шаблон дожил до самого конца XIX века, и я, впервые услышавший «Руслана» в 1893 г., сподобился узреть такого дедушку в лице Васильева 3-го. Следующие виденные мною Финны были в таком же роде. И только Ершов разрушил шаблон. Его Финн — отнюдь не добродушный дедушка. В его Финне чувствуется что-то жутко-таинственное, это старый ведун, волхв, всей своей наружностью под стать тем обомшелым камням, среди которых он проводит свою жизнь; у него выцветшие волосы на голове и такая же редкая борода, и весь он высохший, худой, жилистый.

Но самое замечательное у Ершова здесь была музыкальная передача. Действия у Финна никакого нет. Все обаяние этой роли в знаменитой балладе. Многие, даже из числа больших поклонников «Руслана», находили, что она длинна, что вся сцена слишком статична. Но когда услышали ее в исполнении Ершова, стали находить ее короткой. Столь неописуемо здесь совершенство музыкальной декламации. В его передаче баллада сияет нескончаемым рядом тончайших оттенков выразительности в каждом слове, не успеваешь за ними уследить и только поражаешься тому, что вещь, столько раз слышанная до Ершова и так, казалось, хорошо знакомая, вдруг предстает в ореоле красоты такой тонкой, какой у нее раньше решительно не было. Т. е. она

хоронилась где-то там, в мелодии, созданной Глинкой, в причудливом сочетании пушкинского слова с музыкой, и раскрыть эту красоту удалось только Ершову. Произошло это потому, что роль Финна, может быть, впервые за все время существования оперы, попала в руки действительно большого художника, между тем как раньше она была достоянием либо певцов, потерявших голос, либо таковым обладавших, но зато лишенных дара музыкальной декламации, либо вообще так называемых вторых теноров, у которых могло не быть ни надлежащего голоса, ни таланта выразительной передачи.

Но все исполненное Ершовым за время его артистической карьеры бледнеет перед образами, созданными им в вагнеровском репертуаре. Если по отношению к Раулю, Фаусту, Ромео, Ленскому можно сказать, что у Ершова были соперники хотя бы в лице того же Фигнера или позднее Собинова, Алчевского, то по отношению к его Тангейзеру, Тристану, Логе, Зигмунду и двум Зигфридам он соперников никогда не имел. Если бы Ершов за всю свою жизнь не исполнил ничего, кроме этих шести ролей, и то он заслужил бы право на бессмертие, ибо тут он явил совершенно исключительный блеск таланта, достиг таких вершин художественного творчества, до каких поднимаются только редкие избранники искусства. Благодаря ему оперы Вагнера, а их всего-то в репертуаре Мариинского театра к моменту поступления туда Ершова было две: «Тангейзер» и «Лоэнгрин», приобрели, наконец, свой настоящий ансамбль, которого раньше им так нехватало, первой в особенности.

Для любой оперы был ансамбль; для Вагнера его не было. И в особенности сплошь и рядом не было исполнителя для центральной роли. С «Тангейзером» все время происходила такая история. Когда его впервые поставили в Мариинском театре в 1874 г., заглавную партию пел знаменитый Никольский. Про него мы хорошо знаем, что петь-то он пел и даже очень красиво в звуковом отношении, но когда он покушался играть, то становился смешон. При дальнейших возобновлениях «Тангейзера» заглавную партию пел Орлов, обладатель мощного красивого голоса, стало быть в звуковом отношении все было благополучно, а в смысле воплощения образа дело ограничивалось «тремя жестами». Затем был большой перерыв, когда «Тангейзер» не ставился вовсе. В сезон 1893—1894 г. эпизодически в нем промель-

кнул Горский, особого впечатления на публику не произведший. Опять эта опера шла без главного действующего лица. Мыслимо ли вообразить себе Тангейзера, который бы не играл, т. е. ничего не переживал? Что же тогда оставалось? Один лишь ряд более или менее эффектно взятых нот? Голосовое звучание, успешно борющееся с густою вагнеровскою оркестровкою? Мы теперь знаем, что это ничто для Вагнера.

Так что дело тут, в сущности, и не просто в певце, как таковом, даже в совершенстве распоряжающемся своим голосовым материалом. Дело в гораздо большем: в певце-актере и притом чисто трагического масштаба. Если его нет, то исчезает основной стержень в развитии музыкальной драмы. Можно ли представить себе такое положение с «Гамлетом», когда король, королева, Офелия, Полоний, все играют очень хорошо, декорации в совершенстве воспроизводят террасы и залы Эльсинора, а самого Гамлета нет? Или если вместо вдохновенного монолога Отелло перед сенатом зритель услышит какое-то маловразумительное бормотанье? Выньте стержень, вся драматургическая ткань распадется. Точно так же у Вагнера: немыслим «Тангейзер» без Тангейзера, «Тристан» без Тристана, «Зигфрид» без Зигфрида. Эти музыкальные драмы просто нельзя тогда ставить, несмотря даже на то, что остается еще много другого превосходного, остается вся музыка и могут быть интересно и удачно воплощены другие персонажи, как это и бывало, например, с «Тангейзером» на Мариинском театре до Ершова, когда любовались прекрасными Вольфрамом — Яковлевым и Ландграфом — Стравинским. Но все-таки без главного героя обойтись никак нельзя.

И наконец вот она, знаменательная дата: 26 сентября 1895 г. — первое представление «Тангейзера» с новым исполнителем заглавной роли Ершовым, начало славы Ершова и начало русского «вагнеризма». Надо думать, что именно с этого спектакля у публики и начали раскрываться глаза, хотя и очень медленно. Это был рядовой спектакль сезона. Тот же оркестр под управлением Направника, тот же хор, те же солисты и декорации, словом, все то же, что и в сезоне 1893—1894 г. Но впервые за 23 года, протекшие со дня первого представления «Тангейзера» в Мариинском театре, во всем спектакле зазвучала совершенно новая нота, впервые внимание начало фиксироваться на самом Тангейзере, его

И. В. Ершов

Тангейзер — «Тангейзер»

переживаниях, его драме. Впервые с полной отчетливостью начала вырисовываться вся ситуация германской легенды, как ее обработал Вагнер. Поэтичный, интересный по идее, стройно разработанный сюжет стал восприниматься более сознательно, потому что в общей цепи истолкователей сюжета появилось наиболее важное звено, сам Тангейзер. Впервые эта живая, страстная личность воплотилась перед зрителем целиком, как определенный характер, как увлекающийся человек, как натура сильно действенная. Впервые Тангейзер был не только спет, но и сыгран. И все это только благодаря Ершову, который именно на этой роли начал изощрять свое искусство музыкальной речи и свой драматический талант. Природные качества голоса, его сила и металлическая звучность отодвинулись на второй план, ибо перестали быть целью, но обратились только в средство достижения крайней музыкально-драматической выразительности. Омузыкаленное слово вступило в свои права. И притом слово, полное смысла и значения, ибо оно органически было связано с музыкой. Слово и музыка в «Тангейзере» являются продуктом единой творческой воли, так как Вагнер, музыкант и поэт, сам писал свои либретто. Музыкальная драма начала выявлять свою подлинную физиономию, свою глубину и свою художественную целесообразность. Впервые стала выступать пропасть между драматургической нескладицей во многих из ходовых европейских опер и стройным развитием сюжета в музыкальной драме Вагнера, хотя «Тангейзер» есть только начало вагнеровской системы, только еще предвосхищение будущего грандиозного замысла «Кольца» и «Тристана». Она заговорила со сцены, эта музыкальная драма, доселе не переходившая за пределы оркестровой ямы, языком внятным, красочным, увлекательным, заговорила потому, что восстановился в ней ее стержень, что явился артист, способный не только петь, но и рассказывать, не только бросать в партер ноты, но и переживать. Вся сложная гамма настроений, которая звучит в пылкой душе этого рыцаря-певца, проходила перед нами в необыкновенном разнообразии живых и красочных оттенков. Сцена состязания певцов, по своей содержательности и своеобразной остроте драматической ситуации не имеющая себе равной во всей западно-европейской опере, приобретала исключительно живой подъем, благодаря этим четырем ответам Тангейзера, которые Ершов да-

вал каждому из своих соперников с удивительной страстностью, все растущей и растущей, пока она не срывается точно удар грома в последней фразе: «Туда вам бы итти, в Венерин грот!»

Кульминационный пункт драмы — потрясающий рассказ Тангейзера о путешествии в Рим — получал характер монолога чисто-шекспировской силы, фразы чеканились с неподражаемой убедительностью и картинностью, это был прообраз будущих монологов Зигмунда, Зигфрида и Тристана, в которых музыкальная речь в устах Ершова приобретет еще большую углубленность. Именно этот монолог, произносимый Ершовым с небывалой яркой выразительностью, впервые давал понять, что такое вагнеровская музыкальная речь и какие в связи с нею предъявляются к оперному артисту требования.

В вагнеровской мелодике заложены элементы глубокого перевоспитания публики, которая именно здесь отучается от своего пристрастия к верхним нотам, так называемым «звучкам», вообще к однообразной красивости голой звучности; она привыкает ценить музыкальную фразу и научается осваивать выражаемое этой фразой содержание. И таким образом она постепенно подходит к охвату, вполне сознательному, содержания всего музыкального произведения в целом.

Такой процесс на моих глазах начинал происходить в Мариинском театре, благодаря спектаклям «Тангейзера», в котором Ершов до поступления в труппу А. М. Давыдова был единственным исполнителем заглавной роли.

В продолжение двух сезонов — 1895—1896 и 1896—1897 гг. «Тангейзер» не сходил с репертуара, а Ершов продолжал петь заглавную партию, с каждым разом совершенствуя свое исполнение, внося в него все новые и новые более углубленные художественные оттенки и расширяя круг своих приверженцев, а через это и приверженцев Вагнера. На некоторое время, правда, «Тангейзер» снимается с репертуара, но 17 сентября 1899 г. его возобновляют с новыми декорациями профессора Лютке Мейера из Кобурга. Некоторое изумление вызывается тем, почему понадобился именно немецкий декоратор для русской сцены, когда до сих пор отлично обходились отечественными художниками. Но это обстоятельство бледнеет перед фактом общего отличного исполнения оперы Вагнера, причем восхищаются не только одним оркестром, в самом деле превосходным под управлением Направ-

ника, но и пением артистов, среди которых Ершов снова привлекает преимущественное внимание. Между прочим впервые при том возобновлении «Тангейзер» частично проходил в парижской редакции. После того «Тангейзер» прочно укрепляется в репертуаре и несомненно приобретает популярность, чему красноречивым доказательством служат некоторые цифры: 13 декабря 1874 г. «Тангейзер» был представлен в 1-й раз на русской сцене. 24 января 1896 г. — в 60-й раз и 28 апреля 1905 г. — в 104-й раз. Таким образом, он выдержал за 22 года 60 представлений и за 10 лет — 44 представления. Рядом с «Тангейзером» занимает такое же прочное место в репертуаре и «Лоэнгрин», и цифры его спектаклей не менее красноречивы: 4 октября 1868 г. — первое представление «Лоэнгрина» на русской сцене, 12 сентября 1897 г. после большого промежутка 67-е представление и 3 января 1912 года — 128-е представление. Таким образом он выдержал за 29 лет 67 представлений и за 15 лет 61 представление.

Но сама роль Лоэнгрина не сразу попадает в руки Ершова. Несмотря на то, что в течение двух сезонов достаточно ясно обрисовалось, чего он стоит как специально вагнеровский артист, Лоэнгрина при возобновлении оперы в 1897 г. поет Морской, к немалому огорчению поклонников Ершова. Морской исполнял Лоэнгрина, как все, что он делал, в высшей степени добросовестно, музыкально, но не создавая достаточно рельефного и увлекательного образа. Затем за Лоэнгрина неожиданно берется Фигнер, дотоле никогда его не певший. Должно быть он заметил, что Вагнер начинает нравиться публике, и решил обратить это обстоятельство в свою пользу. Но, воспитанный на совершенно иной музыке и иной манере сценического исполнения, Фигнер своим Лоэнгрином новых лавров не стяжал. Это было очень музыкально и в то же время в достаточной мере ординарно. И только в сезон 1905—1906 г. Ершов впервые поет Лоэнгрина, имея уже в своем вагнеровском активе и Зигмунда, и Зигфрида, и Тристана.

Итак, на некоторое время «Тангейзер» с «Лоэнгрином» образуют базу вагнеровского репертуара. Тут вступает новое обстоятельство, в сильнейшей степени усиливающее интерес публики к музыке Вагнера. В один прекрасный день появляется объявление о том, что в течение великого поста 1898 г. в Мариинском теат-

ре состоится ряд спектаклей немецкой оперы (русских спектаклей в те годы во время великого поста не бывало), на которые открывается абонемент. Юные вагнеристы пришли в неописуемое волнение, и было от чего: афиша сулила неисчерпаемый запас наслаждений: «Лоэнгрин», «Моряк-Скиталец», «Мейстерзингеры», «Тристан и Изольда», «Валкирия», «Зигфрид» — за исключением «Лоэнгрина», все неведомые нам произведения.

Живо помню, как пришел я в начале января в час ночи в наружный вестибюль Александринского театра, так как в его фойе была объявлена предварительная продажа абонементов на соблазнительные спектакли, простоял, а частью даже и пролежал, в очереди на грязном, холодном полу, и только в пять часов дня покинул театр счастливым обладателем двух абонементов по пяти спектаклей в каждом на 3-й и 4-й скамейке галереи. Но и того показалось мало. Понадобилось еще морозиться ранними утрами перед кассой Мариинского театра, чтобы попасть на внеабонементные спектакли да захватить место подешевле, ибо аппетит к Вагнеру был громаден, а средства для его удовлетворения весьма малы. К счастью, особенно долго морозиться не приходилось, и, сколько я помню, являлись мы к кассе не раньше восьми часов утра, т. е. всего за два часа до ее открытия и получали желаемые места даже прямо против сцены, так как публики с избытком хватило на абонементы, а спектакли вне абонемента проходили при полупустом зале: галерея и балкон были заняты сплошь, а партер зиял изрядными плешинами.

Второй раз таким образом Мариинский театр отдавался в руки немцев для пропаганды Вагнера. Первый раз это случилось в 1889 г., также великим постом, когда пражский антрепренер Анджело Нейман дал впервые в России четыре цикла «Кольца Нибелунга», что явилось громадной новостью для петербургской публики. Уже тогда обозначился некоторый сдвиг в сторону Вагнера не только у рядовых слушателей, но и у крупнейших русских музыкантов, вроде Римского-Корсакова и Глазунова, о чем свидетельствует «Летопись моей музыкальной жизни» первого и письмо к Чайковскому второго; в этом письме, написанном после спектакля «Зигфрида», Глазунов прямо пишет о редком восторге, в который привела его музыка Вагнера.

Но, конечно, такое возбуждение Вагнер мог тогда произвести только в душе чуткого художника-музыканта, в душе сравнитель-

но немногих слушателей, одаренных чувством прекрасного и способных понять и оценить не только отдельные оркестровые красоты, но и все величие «Кольца Нибелунга», как поэтического целого, проникнутого определенной философской мыслью. Широкие же массы публики оставались глухи к творчеству Вагнера, в чем была с ними солидарна и театральная дирекция. Кроме того, как раз в то время, когда Анджело Нейман ставил «Кольцо Нибелунга» в Мариинском театре, там началась эпоха Фигнера, вагнеровских партий не певшего, оказывавшего влияние на репертуар. Играло огромную роль и то обстоятельство, что собственно как следует Вагнера у нас исполнять было некому. Лоэнгрина еще изредка пел Михайлов, а затем опера эта ставилась больше для гастролеров. Так, в 1891 г. в ней выступали братья Решке, а весною 1895 г. чешский тенор Флорианский. О «Тангейзере» я уже упоминал. Поэтому не было ничего удивительного в том, что на представлениях вагнеровских опер в посту 1898 г. в театре не замечалось особенного скопления публики. Трудно было только запастись абонементами. Достать же билет на рядовые спектакли можно было без больших хлопот.

А хлопотать очень стоило. Известный в то время импрессарио Георг Парадиз в сообществе с директором Бреславльских театров доктором Теодором Леве сорганизовали блестящую труппу. Среди женского персонала выделялись три знаменитейших певицы, составивших себе репутацию первоклассных исполнительниц вагнеровских партий: Тереза Мальтен, Фелия Литвин и Фанни Моран-Ольден. О первых двух я уже говорил выше; замечу лишь, что Мальтен уже знакома была петербургской публике по представлениям «Кольца Нибелунга» в 1889 г., когда она пела Брунгильду. Фанни Моран-Ольден обладала огромным по диапазону и по звучности меццо-сопрано и хотя к 1898 г. ее голос уже потускнел, тем не менее она была великолепной Ортрудой в «Лоэнгрине». Рядом с этими прославленными певицами очень выделялась молодая Ставенхаген, отличная Зиглинда в «Валкирии» и Ева в «Мейстерзингерах».

В мужском персонале на первом плане стояли братья Решке, Жан — тенор и Эдуард — бас. Эти поляки по происхождению и французы по музыкальному воспитанию, умные, интеллигентные артисты пленяли своим удивительно проникновенным исполнением. Оба обладали великолепными голосами, но Жан Решке был

И. В. Ершов

Зигмунд — «Валкирия»

более тонким артистом, чем его брат Эдуард, который при необыкновенно красивом по тембру высоком basso cantante отличался чисто декоративными жестами, но пел Генриха Птицелова в «Лоэнгрине» и особенно короля Марка в «Тристане» великолепно не только в смысле красоты звука, но и в отношении очень тонкой фразировки. Жан Решке выступал в двух партиях, в Лоэнгрине и в Тристане, и в обеих нельзя было достаточно им налюбоваться, настолько глубоко-художественным в мельчайших деталях и строго законченным как со стороны пластической, так и со стороны вокальной было все его исполнение. С ним достойно соперничал Адольф Вальнефер, певец немецкой школы, специализировавшийся на вагнеровском репертуаре, великолепный Зигмунд и Зигфрид. Среди баритонов — Теодор Рейхман, чудеснейший Ганс Сакс в «Мейстерзингерах» и такой же Голландец. Эти двое также знакомы были публике по представлениям «Кольца Нибелунга» в 1889 г. Был еще совершенно необыкновенный бас, швед Иоанн Эльмблад, у которого голос отличался такой мощностью и густотой звука, что порою производил впечатление чего-то нечеловеческого, точно в горле его гудел громадный колокол. При этом он был огромного роста, так что его Хундинг в «Валькирии» с черною бородою во всю грудь был необыкновенно картинной фигурой, вполне под стать своей музыке.

Капельмейстерами были Ганс Рихтер и молодые Бернгард Ставенхаген и Юлиус Прювер. Рихтер пользовался репутацией одного из знаменитейших германских капельмейстеров того времени и особенно специалистом по Вагнеру, у которого он в молодости был копинстом и поэтому хорошо знал все намерения композитора. Рихтер с необычайной тонкостью дирижировал «Лоэнгрином» и «Мейстерзингерами».

Впервые таким образом мы получили возможность обнять мыслью почти весь творческий мир Вагнера, ибо если мы и не услышали целиком «Кольца Нибелунга», все же две его части — «Валкирия» и «Зигфрид» — дали полное представление о грандиозности целого и о всех особенностях стиля, далее мы пленились своеобразными гармониями «Тристана» и единственным по силе выражением любовной страсти, какое только существует в музыке, и наконец не могли достаточно нарадоваться блеску остроумия, пронизывающего собою партитуру «Мейстерзингеров».

Но прессу спектакли немецкой оперы имели очень среднюю. Самый крупный представитель тогдашней музыкальной критики, Цезарь Кюи, всегда был принципиальным противником Вагнера, что ярче всего отразилось в его статьях о «Кольце Нибелунга», написанных по поводу его первого представления в Байрейте, помещенных в «С.-Петербургских Ведомостях» в 1876 г. и выпущенных в свет отдельной брошюрой редакцией музыкального журнала «Баян» в 1889 г., как раз накануне представлений «Кольца», организованных Анджело Нейманом. В своих взглядах на искусство Вагнера Кюи был весьма устойчив и между его суждениями 1876 г. и 1898 г. разницы нет. Он и тут подарил нас разными сенсациями вроде того, что «Моряк-Скиталец» кончается в тот же самый день и в этом — одно из преимуществ его перед другими операми Вагнера, или что музыка «Тристана» представляет собою «обычное безыдейное блуждание: гармоническое — по случайным тональностям, мелодическое — по случайным нотам», что вызвало ядовитую и насмешливую отповедь со стороны «Русской Музыкальной газеты».

Но Кюи был все-таки крупный композитор и выдающийся писатель о музыке. С его мнениями можно было не соглашаться, но не уважать их было нельзя. Зато просто комическое впечатление производили выпады против Вагнера Баскина, музыкального критика «Петербургской газеты», этого распространеннейшего в свое время среди широкой публики печатного органа. Например, говоря о «Валкирии», Баскин находит, что «Вагнер удивительно беден музыкальными мыслями, т. е. мелодией». Как будто музыкальная мысль может выражаться только мелодией, очевидно, закругленной на итальянский манер, так что, например, «Caro nome» Джильды из «Риголетто» — это музыкальная мысль, а рассказ Зигмунда в 1-м акте «Валкирии» или диалог Вотана с Брунгильдой в 3-м акте той же «Валкирии» отличаются бедностью музыкальных мыслей...

Отзывы других газет были в общем довольно сдержанны. Одобряли главным образом артистов за то, что они столь мужественно, а другие и очень талантливо, преодолевают трудности вагнеровских партитур, причем не без примеси легкого сожаления, что им приходится выполнять такую титаническую работу во имя Вагнера, отступившего в своих произведениях от обыч-

ных оперных форм и создавшего какой-то свой стиль, не для всех доступный.

И только одна издававшаяся Н. Финдейзеном «Русская Музыкальная газета» оказалась на высоте задачи и проявила себя как орган передовой музыкальной мысли, ибо не только поместила отдельные статьи, разъясняющие смысл мало или вовсе неизвестных публике опер Вагнера, но и о всех спектаклях дала обстоятельные отчеты, воздав им должное.

Как бы там ни было, эти спектакли значительно расчистили дорогу Вагнеру на нашу мариинскую сцену. Весной 1899 г. состоялись гастроли целого ряда иностранных певцов, преимущественно французов, среди которых находились: Литвин, знаменитый баритон Баттистини, бас парижской «Grand Opéra» Дельмас, тенор Коссира, баритон Бланшар и бас Варшавской оперы Силич. На эти спектакли был даже открыт специальный абонемент. Дельмас выступил в роли Олоферна в «Юдифи» Баттистини в «Дон-Жуане». Но главнейший интерес имело первое представление «Тристана и Изольды», разученного и поставленного под управлением Ф. М. Блуменфельда 5 апреля, при следующем распределении ролей: Марк, король Корнвалльский, — Серебряков, рыцарь Тристан — Коссира, Курвенал — Смирнов, Мелот — Карелин, Изольда — Литвин, Брангена — Каменская, Матрос — Угринович, Кормчий — Климов 2-й, пастух — Угринович. Таким образом, за исключением двух главных партий, во всем остальном это было исполнение уже русскими артистами одной из труднейших музыкальных драм Вагнера; большое испытание, из которого все наши артисты вышли с честью, в особенности Смирнов, о чем я говорил выше, давая характеристику этого артиста. И наконец в следующем сезоне, 1899—1900 г., когда из Парижа приехала Литвин, в этот ансамбль вступил Ершов, сразу приковавший всеобщее внимание своим до мелочей продуманным, проникновеннейшим исполнением, где каждая пластическая мелочь поражала своею выдержанностью, а каждая музыкальная фраза — отчетливостью внутреннего содержания, своей исчерпывающей драматической выразительностью. Особенно пленяла здесь у Ершова экономия жеста, прекрасная статуарность, художественное благородство позы, редкая замкнутость; создавалось удивительно сильное впечатление спокойной мужественной натуры рыцаря, где под ледяной внешностью пламенеет вулканическая

страсть. Вся, дотоле присущая Ершову, порывистость движений исчезла, растворилась без следа в этой необычайной выдержке пластики.

Целый ряд счастливых дат знаменует собой укрепление вагнеровской музыки в Мариинском театре. 24 ноября 1900 г. в 1-й раз «Валкирия». 4 февраля 1902 г. в бенефис артистов оркестра в 1-й раз «Зигфрид». 20 января 1903 г. в 1-й раз «Гибель богов». 27 декабря 1905 г. в бенефис машиниста-механика Н. А. Бергера в награду за 25-летнюю службу в 1-й раз «Золото Рейна». И наконец, как венец всего, великим постом 1907 года «Кольцо Нибелунга» полностью в последовательности дней, для чего были открыты три специальных абонемента в таком порядке: 12, 14 и 16 марта — «Золото Рейна», 19, 21 и 23 марта — «Валкирия», 2, 4 и 6 апреля — «Зигфрид», 9, 11 и 13 апреля — «Гибель богов».

Прошло с небольшим десять лет с тех пор, когда симпатии к Вагнеру ограничивались «Тангейзером» и «Лоэнгрином».

Оказалось, что эволюция вкусов за эти десять лет превзошла всякие ожидания, идя самым усиленным темпом и приведя к тому, что на «Валкирию» и «Зигфрида» стало так же трудно получить билет, как в свое время на какую-нибудь «Аиду» с участием Фигнера даже в расцвете его славы. В 1908 г. объявленные дирекцией по примеру первого великопостного сезона три абонемента на представления «Кольца Нибелунга» оказались разобранными публикой с таким азартом, что за флагом осталось число желающих, достаточное для покрытия еще таких же трех абонементов. Но, может быть, этот успех Вагнера объяснялся лишь требованиями капризной и всесильной моды? Вряд ли, так как трудно допустить, чтобы люди, ничего не смыслящие в искусстве творца «Нибелунгов», добровольно обрекали себя на немилосердную для них скуку, подчиняясь лишь капризу моды, могли бы терпеливо высиживать «Гибель богов», длящуюся почти шесть часов, причем первый акт без перерыва $1^1/_2$ часа, и по окончании выражать самое неподдельное удовольствие, устраивая восторженную овацию артистам. Несомненно, что вкусы действительно утончились, публика в своем художественном развитии доросла до того, что стала находить удовольствие в сложной полифонии вагнеровского оркестра, научилась следить за прихотливым узором его гармонии и разбираться в дебрях его музыкаль-

ных мыслей. Вагнеровские трубы перестали ее пугать, отсутствие закругленных номеров с эффектно поставленными заключительными нотами перестало ее шокировать, публика мало-помалу приучилась слушать вагнеровскую бесконечную мелодию и вагнеровский музыкальный диалог, не заботясь об его окончании, подобно тому, как она слушает диалог в драме, следя по словам за развитием мыслей и психологических настроений. Публика поняла наконец, что такое настоящая музыкальная драма в отличие от оперы обычного типа, где не так часто можно было добраться до элементарного смысла, не то что требовать логически развивающегося действия и закономерности поступков действующих лиц. Разобрались, наконец, в том, что музыкальная драма требует такого же планомерного построения сюжета, как и обычная драма, чисто словесная, что в ней так же, как и в этой последней, герои должны совершать поступки, вытекающие из их внутренних побуждений, и жить совершенно естественной жизнью, состоящей из длинной цепи переживаний, глубоких и возвышенных, вести борьбу с судьбой и людьми, падать и возноситься, страдать и радоваться, любить и ненавидеть, сеять семена серьезной и важной мысли, бороться за идею и может быть гибнуть за нее, и что все это, в отличие от обычного драматического театра, покоится на строгой музыкальной основе. Музыка дает колорит и краски, музыка углубляет чувства и страсти, музыка всему сообщает особое настроение, вытекающее из ее своеобразно патетической природы.

Распространению и укреплению вагнеризма помогли, с одной стороны, дирекция, не побоявшаяся отвести Вагнеру первенствующее после русских композиторов место в репертуаре, а с другой — артисты, поставившие исполнение музыкальных драм Вагнера на такую высоту, на какой оно не везде находилось даже за границей, несмотря на известный выработавшийся канон и преемственность здоровых традиций. И среди них, как Монблан между другими вершинами, возвышался И. В. Ершов, до такой степени пронизанный светом вагнеровского гения, что говорить об исполнении, например, «Кольца Нибелунга», значило сводить все дело почти к одному Ершову. С одной стороны, стоял оркестр под высоко-художественным управлением Э. Ф. Направника, с другой же — Ершов.

И. В. Ершов

Зигфрид — «Зигфрид»

Вот он — Логе, образ, такой неожиданный после трагических фигур Тристана, Зигмунда, Зигфрида, неожиданный в пластике и в тоне. Высоко взметнувшиеся над челом, густым каскадом падающие к плечам огненно-рыжие волосы, острые черты странно уродливого лица, согнутый стан, танцующая походка, легкие, быстрые, вкрадчивые движения, насмешливый взгляд и соответственно всему этому удивительнейшие по своему колючему юмору интонации; выразительность музыкальной речи, поднимающаяся до своего предела в рассказе Логе о том, как он весь мир облетел, всех опросил и не нашел ничего, «что бы мужу могло заменить обаяние женской красы».

Вот полный величественного трагизма, несчастный, всеми гонимый Зигмунд, фигура, незабываемая по той яркости выражения, с какой ее воплотил Ершов. И тут опять искусство музыкальной речи особенно рельефно давало себя знать в том великолепном рассказе, которым Зигмунд отвечает на вопрос Зиглинды об его имени. Этот рассказ наряду с рассказами Логе, Тангейзера, Лоэнгрина, Зигфрида принадлежит к числу шедевров вагнеровского творчества. Это настоящие трагические монологи, достойные стоять наряду с прославленными монологами классической трагедии и романтической драмы с той разницей, что сила выражения слова еще углубляется силой выражения музыки. Для исполнителя здесь возникает двойная задача: целиком схватить оба выражения и дать им вокальное воплощение. Эту задачу Ершов выполнял с редким совершенством, показывая тончайшие оттенки музыкальной речи, из пестрой цепи которых возникали целые картины, отчетливо рисовавшиеся перед слушателем и безмерно его захватывавшие. Вся сложная динамика и огненная эмоциональность музыки Вагнера, та эмоциональность, которая именно больше всего в нем покоряет слушателя, находила свое полное отражение в голосе Ершова, во всей манере его подавать вагнеровскую музыкальную речь.

Я с особенным любопытством следил однажды за Ершовым на генеральной репетиции «Зигфрида», и многое мне стало понятным именно тогда. В то время как остальные артисты невольно не в состоянии были забыть, что это все-таки репетиция, а не спектакль, Ершов при одних лишь звуках оркестра весь как бы перерождался. Чары гениальной музыки заставляли его мгновенно совлечь с себя облик обыкновенного будничного человека наших

дней, и вот уже Ершова нет, вместо него перед нами юный Зигфрид, любимец богов, светлый герой, при одном взгляде на которого делается легко и радостно на сердце. Этот солнечный юноша, детски-наивный и простодушный, беззаветно мужественный, инстинктивно ненавидящий всякое проявление зла, все дурное и уродливое, является олицетворением первобытных сил человеческой натуры в том виде, как они заложены природой, сил нетронутых и представляющих собою драгоценный материал для правильного использования их на путях культурного подъема, свободный и счастливый более, чем сам Вотан, ибо не связан никакими обязательствами и не испытал снедающей горечи, которой полна душа властителя Валгаллы, — он стоял все время перед глазами зрителя во всем своем скульптурном великолепии и блеске непосредственной натуры... Радость бытия, ничем не омрачаемая, — вот что такое Зигфрид. Ершов проявлял здесь истинные чудеса своего таланта и артистического темперамента. Преодолевая шутя все необыкновенные трудности тесситуры партии, рассыпая на каждом шагу звуковые перлы удивительной красоты и мощи, Ершов гармонично сливался с оркестром, не исчезая, однако, в нем, потому что последний ни на одно мгновение не мог подавить этого певца с его стальной грудью и горлом. Каждое слово было отчетливо слышно и проникнуто драматической экспрессией, так как дикция у Ершова именно в «Кольце» достигала высшего совершенства, какое только возможно в области музыкальной декламации. Выразительное и подвижное лицо отражало все душевные перипетии с такой тонкостью и так рельефно, как ни в какой другой роли. И в то же время каждое движение, всякий жест были полны простоты и естественной непринужденности. И потому было так мучительно жаль этого героического юношу, когда он, запутавшись в сетях черных козней Хагена, умирал сраженный предательским ударом, тем более, что эту сцену смерти Ершов и в мимике своей и в тоне проводил с захватывающей экспрессией подлинно трагического актера; весь этот предсмертный монолог по силе своей выразительности гармонически сливался с той потрясающей музыкой, которая непосредственно за ним следует: похоронным маршем, которым Вагнер оплакал своего любимца, своего солнечного героя.

В целом, Зигфрид у Ершова — это такой законченный художественный образ, которым Ершов поставил себе грандиозный

памятник. Светлым героем переходит он в историю русской оперы... Наступит другое время, другие певцы, быть может, придут, и оживет вместе с ними величавая муза Вагнера с гордым челом, с лучистым взором. Сейчас, когда пишутся эти строки, она подобна валкирии Брунгильде, мирно спящей под сенью могучей столетней ели, в кольце бурного пламени, в ожидании часа, когда придет и разбудит ее солнечный юноша, Зигфрид, любимец побед. Но это уже будет новый этап в истории вагнеризма на русской сцене. Он придет, он обязательно придет, ибо это — прямая задача советской сцены — по-новому овладеть всем творческим наследием гениальнейшего художника оперного театра.

Но первый этап пройден, и он навсегда неразрывно связан с именем артиста-художника, который первый сумел раскрыть на русской сцене до конца в своем вдохновенном творчестве мощные образы вагнеровской музыкальной фантазии, с именем Ершова.

ГЛАВА XII

Л. В. СОБИНОВ

... И вот последнее звено в цепи моих воспоминаний о прошлом русской оперы: Собинов... И невольная грусть сжимает сердце, и перо дрожит в моих руках... Четвертый год пошел с тех пор, как умер Собинов, а мысль все еще не хочет примириться с этим фактом. Казалось, так еще недавно звучал его чуднеснейший голос, сияла его удивительнейшая улыбка... Почему между его голосом и его улыбкой существовало такое странное сродство? И вот ничего уже нет. Отзвучал голос, увяла улыбка, все скрылось под крышкой гроба, и странной кажется мысль, что вот уже и Собинов, весь целиком, и как артист и как человек, принадлежит истории...

Давнее воспоминание встает в памяти. Великопостный сезон 1901 г. Длинный, коридорообразный, на редкость неуютный, старый театральный зал Петербургской консерватории. Здесь подвизается оперная антреприза некоего Любимова, поют признанные кумиры петербургской публики — чета Фигнер, Тартаков, соловьем заливается примадонна московской казенной оперы Альма Фострем, звучит фундаментальный бас Антоновского, Петербургу тогда еще мало знакомого. И вдруг... Что же это за явление, перед которым все как-то потускнело, казалось, увяли лавры самого Фигнера? Чей голос внезапно всех так взволновал? Чье исполнение так глубоко проникло в душу слушателей? — Собинова. Это был его первый выход перед петербургской публикой.

Уже в партиях Фауста и Герцога Собинов пленил нас всеми лучшими сторонами своего таланта: и своим лучезарным голосом, и своим искусством им владеть, хотя это был всего чет-

вертый сезон его пребывания на сцене, и своей музыкальностью, и всей манерой исполнения, чуждой всякой аффектации, намека на дешевый эффект, наоборот, исполненной величайшей простоты. Чувствовалось, что в его лице пришла на сцену какая-то новая большая художественная сила.

Последнее и проявилось со всей яркостью в незабываемом спектакле 14 марта 1901 г. Это был вечер, когда Собинов впервые выступил перед петербургской публикой в роли Ленского. Это был один из тех спектаклей, которые в истории оперного сценического искусства служат вехами, определяющими дальнейший его путь. Фигнер для Мариинского театра представлял известный этап. Его имя было знаменито. Он пользовался огромным успехом. Он подчинял себе репертуар. Явился Ершов, и царство Фигнера сразу дало трещину. Но рядом с Ершовым Фигнер еще мог существовать. В 1901 г. в особенности их пути уже резко разошлись. Вагнер уже начинал прочно внедряться в репертуар, а с этим вместе колоссально росло значение Ершова.

Но спектакль 14 марта 1901 г. нанес сокрушительный удар популярности Фигнера. Ведь доселе он не знал соперников в роли Ленского. Действительно, он достиг здесь большой высоты. Но была ли она надлежащей? Нам всем, кто пережил увлечение Фигнером и, в частности, его Ленским, казалось, что да. Пришел Собинов, и все это перевернулось. Он нанес сокрушительный удар не только Фигнеру, но и нашим иллюзиям. Дело было не только в том, как он спел Ленского, но и, главнейшее, как он его сыграл. Собинов точно упрекнул нас в невежестве, он точно хотел сказать: «Да вы, отправляясь на спектакль «Евгения Онегина», дали себе хоть раз труд перечитать пушкинский роман?». И в самом деле, многие ли из нас могли сказать, что если они, часто слушая оперу, глубоко проникались всей глубиной лиризма Чайковского, то столь же совершенно они постигли все относящееся собственно к Пушкину, к первоисточнику? Конечно, нет. Многим казалось, что Пушкина, разумеется, они знают. Еще бы. В школе учили. На поверку же выходило, что знать-то знают, да не слишком глубоко, не вчитались еще в Пушкина, как следует, а в театре еще недостаточно привыкли требовать от артиста полного становления художественного образа. Слишком обыкновенным было то, что артист только ходит вокруг образа, талантливо ходит, вот как Фигнер, но сам в образе не растворяется.

Л. В. Собинов

Иначе как возможно было бы столь безоговорочное увлечение Фигнером — Ленским? Пение? Да, оно было очень хорошо. Этого от Фигнера отнять нельзя. Но где был образ Ленского? Где был пушкинский образ юноши-поэта? Его не было. Ни поэта, ни юноши Фигнер собою не воплощал.

Спектакль 14 марта 1901 г. раскрыл нам глаза. Он заставил нас пересмотреть наше отношение к Ленскому. Он заставил нас забыть о Фигнере, забыть о школьном восприятии Пушкина и по-новому вчитаться в его «Евгения Онегина». И тогда то, что бессознательно столь сильно захватило нас на этом спектакле, оформилось окончательно и на всю жизнь. Для нас стало ясно, что Собинов осуществил двойную задачу: раскрыл полностью все чары музыкального лиризма Чайковского, до тонкости постиг всю его музыкальную идею, — это была задача музыкальная; с той же глубиною вскрыл он пушкинский образ, — это была задача драматическая. То и другое, музыкальное и драматическое, сплелось в теснейшей гармонии, и в результате родилось создание сценического искусства, единственное по своему совершенству и неповторимое. С тех пор образ Ленского такой, каким его создал Собинов, сделался для нас одним из любимейших сценических образов, и спектакль «Евгения Онегина» с участием Собинова, где бы он ни происходил, стал для нас праздничным спектаклем. Увидеть снова и снова Собинова Ленским стало такой же насущной необходимостью, как перечитать стихи любимого поэта, опять услышать какое-нибудь из величайших произведений симфонической музыки, или посетить те места, в которых природа всякий раз захватывает неотразимо. Собинов — Ленский стал культурной потребностью общества. Такая миссия выпадает на долю немногих избранников искусства.

Я здесь не вдаюсь в специальные подробности характеристики мастерства Собинова, ибо это уже сделано мною в другом месте, в сборнике, посвященном его памяти.[1]

Я хочу здесь по силе возможности набросать лишь самый общий очерк о Собинове.

Что создало Собинову ту огромную славу, которая не покидала его в течение всей его жизни? Что привлекло к нему сердца слушателей, молодых и старых?

[1] Л. В. Собинов. Жизнь и творчество. Музгиз, Москва 1937.

Л. В. Собинов

Лоэнгрин — «Лоэнгрин»

Прежде всего то, что Собинов был поэт звука. Чистейшая и редкостная красота звучания его голоса создавала ту поэтически-музыкальную атмосферу, в которой рождались его сценические образы. Поэзия звука проникала собою каждую ноту, она сообщала особую привлекательность всякому слову, повышала значительность этого слова, через поэзию звука Собинов раскрывал перед слушателями целые миры глубочайших и разнообразнейших человеческих переживаний. Горе разлуки двух любящих сердец и светлая радость их свидания, ревность, тоска по чем-то смутном, едва осознанном, скорбь об утраченном счастье, кипучая страсть, жажда обладания и тихая влюбленность, бурные протесты духа против условностей окружающего быта, и бесконечные оттенки любви, проявляемой людьми самых разнообразных социальных положений и различных эпох, — какая богатейшая гамма человеческих переживаний! И весь этот мир страстей возникал перед слушателями, окутанный атмосферой звучания собиновского голоса, пленявшего своей чистейшей кристальной поэзией.

Но быть поэтом звука, хотя бы и замечательнейшим, еще не значит быть совершенным артистом, деятелем музыкального театра в том смысле, как мы это теперь понимаем. Одним голым звучанием, с одною вокальной школой, как бы прекрасна она ни была, еще не создашь художественного сценического образа. А Собинов именно и создавал эти образы, цельные, до мелочей законченные, глубоко правдивые, очень четкие, насыщенные всей полнотой жизни; он создавал их не только через чистый поэтический звук своего голоса, но и через словесно-музыкальную ткань, доходя в передаче омузыкаленного слова до последнего предела драматической выразительности, вскрывая при этом все самые сокровенные намерения композитора; он создавал их и через живую выразительнейшую пластику своего тела, всегда в четком ритме, в строгом согласии с музыкой, так что казалось, будто образ возникает из самой глубины музыкальной стихии; он создавал их как настоящий певец-актер, у которого достоинства школы вокальной тесно сплетались с достоинствами школы драматической. Он много их создал... Ленский, Ромео, Лоэнгрин, Орфей, Вертер, Мейстер, де Грие, Альфред, Герцог в «Риголетто», князь в «Русалке», Фауст Гуно и Фауст Бойто, Левко, Надир — все они, как живые, встают передо мною в то время, как я пишу

эти строки, все они живут в благодарной памяти множества людей, их видевших.

Второе, что привлекло к Собинову сердца слушателей, — то, что он в поэзии своего звука был поэтом молодости. И это составляло, быть может, главное очарование его искусства. Он не воспевал подобно Ершову мужественную, подчас суровую и резкую героику, он славил нежную и прекрасную юность, она была во всех его персонажах, и это резко отличало его от Фигнера. У последнего в силу особого склада его индивидуальности во всех его образах юных любовников — Ленском, Ромео, Вертере, Альфреде — именно юность-то и отсутствовала. А Собинов показывал всех своих героев любовной страсти в блеске чарующей молодости. Ведь Ромео, например, никак не больше 18—20 лет. И в большинстве случаев — это первая страсть, особенно волнующая потому именно, что она первая, человек любит очертя голову, увлекаемый всем безрассудством, на которое только способна молодость. В силу своего голоса, чисто лирического, такого нежного и прозрачного по звуку, лишенного мужественного тембра драматического тенора и соответствующей ему силы звучности, Собинов оказался в некотором ограниченном кругу чистой лирики, выражающей исключительно любовное чувство почти без примеси каких-либо других эмоций. Исключение составляли только Лоэнгрин и царь Берендей. Всякий другой артист неминуемо впал бы в крайнее однообразие. Этого не случилось с Собиновым. Напротив, оставаясь в своем кругу, никогда его не покидая, ибо выход из него означал бы насилие над голосом — над лучшими его качествами, Собинов сумел расцветить выражение любовного чувства самыми разнообразными красками и в каждом отдельном случае к основному индивидуальному тону добавить множество тончайших привлекательнейших оттенков. Это в особенности хорошо чувствовалось в таких трех ролях, как де-Грие, Вертер и Вильгельм Мейстер. Люди одной эпохи, они любили каждый глубоко по-своему. Нечего говорить, что у людей другой эпохи и иного социального положения любовь приобретала уже совершенно иной характер, появлялись иные оттенки страсти, все являлось в своем особенном свете. И все насквозь было пронизано теплом и радостью юного бытия, лучезарной улыбкой молодости. Это в значительной степени зависело от того, что Собинов сам был таков. В нем самом звучало что-то моцартовское в вос-

приятии жизни, что-то в моцартовском смысле чистое, ясное, улыбчивое, весь дух его исполнения напоминал музыку Моцарта, и радость, возбуждаемая в слушателе исполнительским искусством Собинова и музыкой Моцарта, была одного порядка.

Поэт звука — Собинов развертывал перед нами поэму любви, поэму юности, которую, казалось, никогда не дочтешь до конца, и при этом сам оставался вечно юным, светлым и радостным в своем творчестве, точно над ним остановилось время. В этом был секрет его сценического обаяния, и этим секретом в эпоху Собинова, кроме него, не владел никто. Сила очарования никогда не ослаблялась, потому что Собинов был художником от головы до ног, и ни одна фальшивая деталь никогда не могла вторгнуться в общую концепцию художественного образа.

О Собинове можно сказать, что он в глубочайшей степени постиг искусство быть артистом. Для него жизнь была и в театре и в искусстве, которому он служил. Но была также жизнь и далеко за пределами театра, и он жил этой жизнью всем своим существом, дышал всеми ее ароматами, может быть, именно потому, что жизнь во всей совокупности своих явлений могла в каждый момент что-то дать и его искусству. Собинов был человек глубоко образованный, с остро развитым чувством любознательности. Не было того явления в жизни, в самых разнообразных ее областях, мимо которого Собинов прошел бы, не остановив на нем своего пристального внимания. Не счесть книг, которые Собинов прочел на своем веку. Не вообразить себе всю ту массу различнейшего знания, которую Собинов в себя впитал, и среди него надо особенно отметить то знание, которое имело прямое отношение к его певческой культуре. Здесь он выступал вооруженным с головы до ног до такой степени, что возбуждал удивление даже среди специалистов. Лечивший его в Ленинграде доктор Мануйлов указывает на такую полную осведомленность Собинова в ларингологии, которая позволила бы ему читать этот предмет студентам первого курса медицинского института.

В этом факте можно усмотреть доказательство того, что в чисто-вокальном своем искусстве Собинов далек был от всякого неосознанного восприятия, при котором иной певец делает все великолепно, но не знает почему и как. Наоборот, Собинов великолепно знал, отчего у него то или иное выходит именно так, как это нужно, и все мог объяснить.

Само собой разумеется, что эта высшая культура накладывала свой особый отпечаток на самое исполнение Собинова, в котором не было ничего случайного, ничего лишнего, ничего не идущего к делу, и воплощал ли он сложный сценический образ, пел ли романс на концертной эстраде, от всего этого веяло духом не только просто очень большого таланта, но таланта, воспитанного и обостренного именно в атмосфере утонченной культуры.

Я сказал, что Собинов в глубочайшей степени постиг искусство быть артистом.

Но в такой же степени он постиг и другое искусство, едва ли не столь же трудное, ибо встречается оно далеко не часто: это искусство быть человеком.

Первое искусство было для широких масс. Оно было всем доступно, оно царило там, на подмостках различных сцен и эстрад, оно несло с собою людям часы глубокого художественного наслаждения.

Второе искусство было для немногих, для тех, кто имел счастье близко его знать, для тех, кого он дарил своей дружбой, и я едва ли ошибусь, если скажу, что цветы этого искусства благоухали не менее сильно, нежели цветы его творчества. Эта вторая составная часть его личности заслуживает не меньшего внимания, чем первая. Человек в Собинове в лучшем значении этого слова сказывался на каждом шагу. В нем жила неистребимая жизнерадостность, страстная любовь к жизни, ко всем ее дозволенным радостям и любовь к людям; он сам казался какой-то воплощенной улыбкой жизни, и от него исходил такой же лучезарный свет, какой свойственен юношам и девушкам в пору их ранней весны, и Собинов донес в себе эту весеннюю лучезарность до своего 60-летнего возраста. Полный безграничной доброжелательности, он ко всем шел с открытой душой, с бесконечной лаской, с сердечной теплотой, для каждого у него было припасено приветливое слово и всегда он был готов помочь человеку, попавшему в трудное положение, помочь даже раньше того, как его об этом попросят.

Фактов подобного рода такое множество, что было бы слишком долго их перечислять. Когда-нибудь напишется подробная биография Собинова, а это должно случиться, потому что, подобно всем выдающимся людям своей родины, Собинов вполне заслуживает такой биографии, и тогда эти факты все станут достоя-

нием гласности и осветят ярким светом личность Собинова как человека. Но уже одно то, как Собинов расплатился с кассой взаимопомощи студентов Московского университета, взяв у нее в пору своей острой студенческой нужды несколько сот рублей, а вернув ей своими концертами за 10 лет 45 000 рублей, уже этот факт проливает яркий свет на его личность, свидетельствуя об его полнейшем бескорыстии и стремлении прийти на помощь студентам, зная, как горько многие и многие из них нуждались в те годы, когда государство никакой заботы о молодежи не проявляло.

И за все то любовное дружески-теплое отношение ко всем людям, с которыми сталкивала его судьба, к его товарищам по сцене — от плотника до народного артиста, и к тем начинающим певцам, которым он помог своим советом и указаниями, и к его друзьям, многочисленным, потому что, любя жизнь, Собинов любил и человека в этой жизни и свой личный быт не мыслил без широкого участия в нем друзей, Собинов заслужил исключительную благодарную память.

Собинов — последнее звено в цепи великих талантов прошлого русской оперы. Большой мастер, — он двигал сценическое искусство оперы вперед. Наряду со Стравинским и Ершовым он был блестящим представителем новой исполнительской манеры. Овладев до последней степени искусством подлинного итальянского bel canto, он не сделался просто русско-итальянским певцом, далеко нет, — он это искусство превратил в базу, на которой построил другое искусство, более глубокое и тонкое: искусство становления художественного образа. Каждый сценический персонаж Собинова жил всей полнотой реальной правдивой жизни. Рождаясь из музыки, образ, проходя через атмосферу поэтического звучания собиновского голоса, расцвечиваясь красками удивительной красоты, достигал предельного художественного совершенства и нес с собою зрителям такое очарование и такую радость, которые становились в один ряд с лучшими мгновениями, пережитыми в жизни.

Этими строками благодарной памяти о замечательном певце-художнике и не менее замечательном человеке заключу я свой скромный труд.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Э. Ф. Направник.
Е. К. Мравина — Джульетта, «Ромео и Джульетта».
В. И. Куза — Елизавета, «Тангейзер».
А. Ю. Больска — Эльза, «Лоэнгрин».
Ф. В. Литвин — Брунгильда, «Валкирия».
М. Б. Черкасская — Лиза, «Пиковая дама».
М. Н. Кузнецова — Маргарита, «Фауст».
М. А. Славина — Амнерис, «Аида».
М. Д. Каменская — Ортруда, «Лоэнгрин».
М. И. Долина — Ваня, «Иван Сусанин».
М. Д. Васильев 3-й — Левко, «Майская ночь».
М. И. Михайлов — Ленский, «Евгений Онегин».
А. М. Давыдов — Герман, «Пиковая дама».
И. А. Алчевский — Дон-Жуан, «Каменный гость».
А. Я. Чернов — Мефистофель, «Фауст».
И. В. Тартаков — Демон, «Демон».
А. В. Смирнов — Альберих, «Золото Рейна».
В. С. Шаронов — Вотан, «Валкирия».
М. М. Корякин — Сусанин, «Иван Сусанин».
К. Т. Серебряков — брат Лоренцо, «Ромео и Джульетта».
А. П. Антоновский — Варяжский гость, «Садко».
В. И. Касторский — Хаген, «Гибель богов».
М. А. Михайлова — Антонида, «Иван Сусанин».
С. Н. Гладкая — Домна Сабурова, «Царская невеста».
М. М. Чупрынников — Индийский гость, «Садко».
Г. П. Угринович — Ерошка, «Князь Игорь».
Л. Г. Яковлев — граф Невер, «Гугеноты».
Л. Г. Яковлев — Риголетто, «Риголетто».
Н. Н. Фигнер — Радамес, «Аида».
Н. Н. Фигнер — Ленский, «Евгений Онегин».
М. И. Фигнер — Кармен, «Кармен».
Ф. И. Стравинский.
Ф. И. Стравинский — Фарлаф, «Руслан и Людмила».
Ф. И. Стравинский — граф Сен-Бри, «Гугеноты».

Список иллюстраций

Ф. И. Стравинский — Спарафучилло, «Риголетто».
Ф. И. Стравинский — Олоферн, «Юдифь».
И. В. Ершов.
И. В. Ершов — Тангейзер, «Тангейзер».
И. В. Ершов — Зигмунд, «Валкирия».
И. В. Ершов — Зигфрид, «Зигфрид».
Л. В. Собинов.
Л. В. Собинов — Лоэнгрин, «Лоэнгрин».

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие автора 3
Глава I. Репертуар 5
Глава II. Оркестр. Хор. Э. Ф. Направник 17
Глава III. Артистки-солистки (Мравина, Куза, Больска, Литвин, Черкасская) 25
Глава IV. Артистки-солистки (Кузнецова, Славина, Каменская, Долина) . 54
Глава V. Артисты-солисты (Васильев 3-й, Михайлов, Давыдов, Алчевский). 75
Глава VI. Артисты-солисты (Чернов, Тартаков, Смирнов, Шаронов, Корякин, Серебряков, Антоновский, Касторский) 99
Глава VII. О тех, которые «поддерживали ансамбль» 132
Глава VIII. Л. Г. Яковлев 142
Глава IX. Н. Н. Фигнер и М. И. Фигнер 166
Глава X. Ф. И. Стравинский 190
Глава XI. И. В. Ершов 227
Глава XII. Л. В. Собинов 257
Список иллюстраций 267

Редактор *А. Я. Гатенян*
Технический редактор *Э. Ю. Блейх*
Художник *Л. Н. Анисимов*
Корректор *Р. Л. Вербакова*

Сдано в набор 22 мая 1940 г. Подписано к печати 26 октября 1940 г. «Искусство» № 1404. Индекс 122. Заказ № 327. М 30454. Бумага 62×88 1/16. 17 п. л. 15 у.-изд. л. Тираж 4000 экз. Печ. знак. в 1 п. л. 36192.

2-я типография ОГИЗа РСФСР треста «Полиграфкнига» «Печатный Двор» им. А. М. Горького, Ленинград, Гатчинская, 26.

PB.5

15